CUADERNOS

AMERICANOS

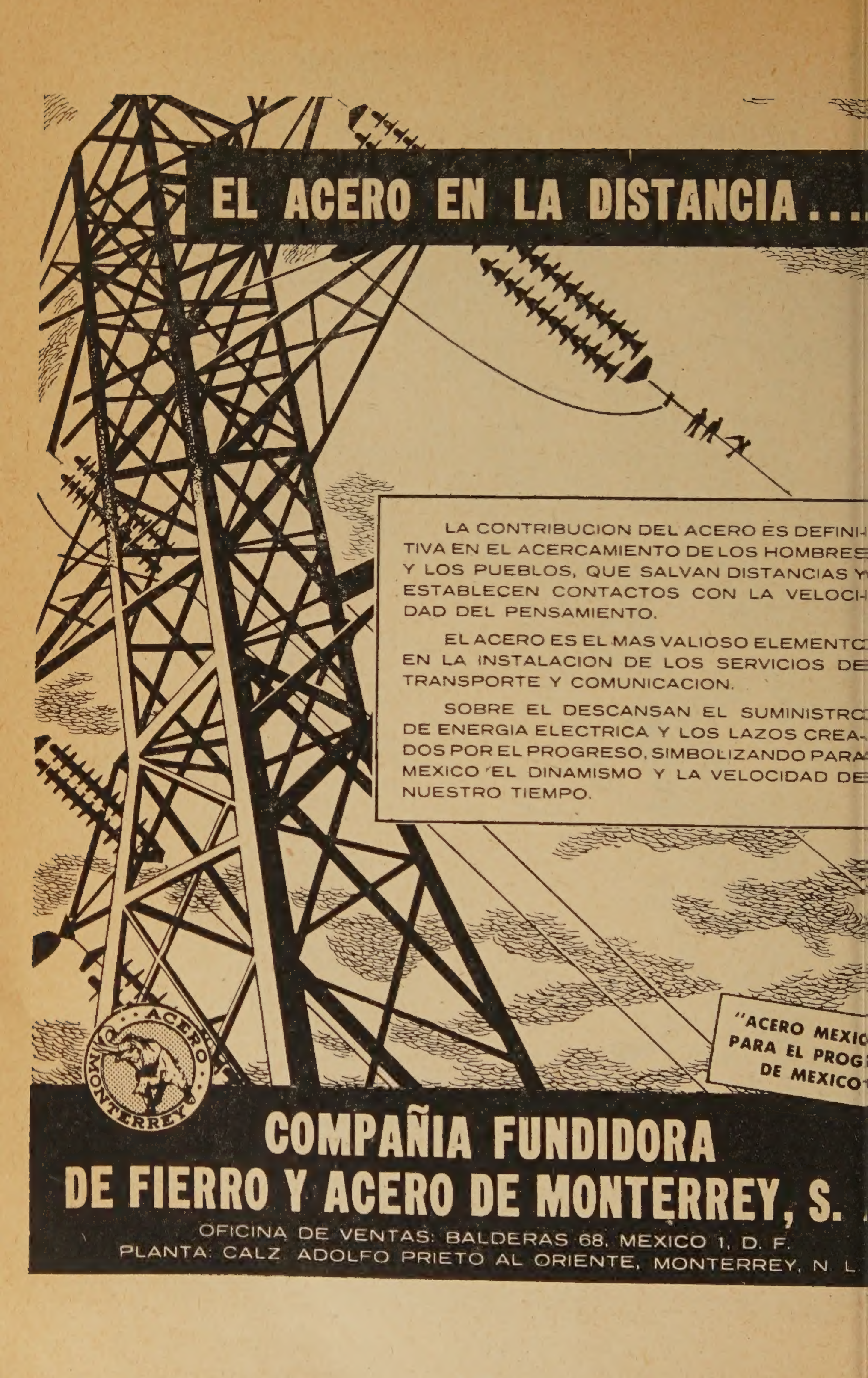
MEXICO

3



$2.00
CAJETILLA
FILTRON
CON FILTRO... Y CON SABOR!


BIBLIOTECA
TECNICA
FERROCARRILERA
ACABAN DE APARECER
DIEZ NUEVOS VOLUMENES
DE GRAN INTERES
Precio del ejemplar
51 Estímulos y Recompensas. Primera promoción 1956 $ 1.00
52 Aplicación de la soldadura eléctrica en cajas de fuego de locomotoras de vapor, por el Ing. Francisco Barajas Bernal 8.00
53 Convenio de Revisión del Contrato de Trabajo (21 de enero de 1957) 1.00
54 Saber es poder en la locomotora Diesel eléctrica 10.00
55 Código de Reglas AAR-1957 20.00
56 Normas para la compraventa y arrendamiento de predios rústicos y urbanos 1.00
57 Dictamen del Consejo de Fomento y Coordinación de la Producción Nacional sobre la ubicación de la Estación de Pasajeros 2.00
58 Reglamento para los Centros Deportivos Ferrocarrileros 1.00
59 Dos estudios franceses sobre la vía 2.00
60-I. Normas para el Consejo Técnico 1.00
Revista FERRONALES, número mensual $ 3.00
Suscripción anual 18.00
DE VENTA EN BOLIVAR Núm. 19
MEXICO, D. F.
PEDIDOS C.O.D. al APARTADO POSTAL 8020


EL ACERO EN LA DISTANCIA...
LA CONTRIBUCION DEL ACERO ES DEFINITIVA EN EL ACERCAMIENTO DE LOS HOMBRES Y LOS PUEBLOS, QUE SALVAN DISTANCIAS Y ESTABLECEN CONTACTOS CON LA VELOCIDAD DEL PENSAMIENTO.
EL ACERO ES EL MAS VALIOSO ELEMENTO EN LA INSTALACION DE LOS SERVICIOS DE TRANSPORTE Y COMUNICACION.
SOBRE EL DESCANSAN EL SUMINISTRO DE ENERGIA ELECTRICA Y LOS LAZOS CREADOS POR EL PROGRESO, SIMBOLIZANDO PARA MEXICO EL DINAMISMO Y LA VELOCIDAD DE NUESTRO TIEMPO.
ACERO MONTERREY
"ACERO MEXIC
PARA EL PROG
DE MEXICO
COMPAÑIA FUNDIDORA
DE FIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S.
OFICINA DE VENTAS: BALDERAS 68, MEXICO 1, D. F.
PLANTA: CALZ. ADOLFO PRIETO AL ORIENTE, MONTERREY, N. L.

Si un DICCIONARIO ENCICLOPEDICO ha sido siempre útil, éste es absolutamente necesario



DICCIONARIO ENCICLOPEDICO

UTEHA

Usted conoce perfectamente la utilidad cultural y pedagógica que en todo tiempo ha proporcionado un buen Diccionario Enciclopédico. Pero hoy, en que la especialización se ha impuesto como nunca, debido a los formidables progresos alcanzados en todas las disciplinas de la cultura, está utilidad se ha convertido en necesidad indispensable. Necesidad para mantener al día los propios conocimientos y para que éstos se extiendan y se completen sin limitación de especialidad o tema.

El DICCIONARIO ENCICLOPEDICO UTEHA, que tanto ha de representar para la vida cultural de México y de toda Hispanoamérica, satisface con creces esta necesidad, ya que por la amplitud, precisión y rigurosa actualidad de su contenido es el único diccionario plenamente identificado con nuestro tiempo, tanto en lo que se refiere a los problemas y acontecimientos de última hora, como a la valoración crítica que el mundo de hoy tiene para las figuras y los sucesos de todas las épocas.

Usted, que desea caminar al unísono con la evolución de la vida moderna, necesita este diccionario. Y lo necesita sea cual fuere su profesión o actividad, porque toda tarea o trabajo, para que se realice con verdadera eficacia, requiere el auxilio de gran número de conocimientos con ella relacionados. Con el DICCIONARIO ENCICLOPEDICO UTEHA, tendrá resueltas todas sus dudas y consultas en el acto y a su entera satisfacción, porque en él encontrará minuciosamente descritos los más recientes descubrimientos de la técnica y de la ciencia; la biografía exacta y documentada de todas las figuras que la humanidad ha producido hasta nuestros días; los acontecimientos históricos, políticos, literarios, filosóficos y artísticos de todas las épocas y de todos los países; la información geográfica más extensa y precisa que figure en obra alguna de su género· y, en fin, cuanto pueda contribuir al enriquecimiento cultural de usted y de todos los suyos, proporcionándoles al mismo tiempo la más elevada satisfacción espiritual.

MAS DE MEDIO MILLON DE VOCES
13000 PAGINAS - 20000 GRABADOS
400 MAPAS - 400 LAMINAS
10 TOMOS

En sus 500,000 entradas, se incluye la totalidad del léxico que figura en la última edición del Diccionario de la Academia Española, enriquecido con gran número de americanismos, vocablos técnicos de reciente creación y otras muchas palabras que el uso diario ha incorporado a nuestro idioma. Por otra parte, el contenido de sus 13,000 páginas se realza con la belleza y el valor documental de sus 20,000 ilustraciones y cientos de láminas y mapas, en muchos casos a todo color, que contribuyen en gran medida a que las descripciones del texto adquieran máxima claridad, y permiten también que usted conozca, fielmente reproducidas, las maravillas arquitectónicas creadas por la mano del hombre, las bellezas naturales y las obras maestras del arte que se hallan repartidas por todo el mundo.

SOLO $ 50 AL MES

¡Jamás pudo sospechar usted que podría adquirir un DICCIONARIO de tal categoría con una cuota tan baja!. Pero ya lo ve ahora, el milagro, que milagro parece, se ha convertido en tangible realidad, como usted mismo puede comprobar solicitando inmediatamente el lujoso folleto que se ofrece gratis.

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS

EDITORIAL GONZALEZ PORTO

AV. INDEPENDENCIA, 10 · APDO. 140-BIS · TEL. 12-55-88, 13-26-30, 35-58-18 · MEXICO, D. F.

EDITORIAL GONZALEZ PORTO
Apartado 140 - Bis México, D F

Sírvanse remitirme el folleto descriptivo del DICCIONARIO ENCICLOPEDICO UTEHA, dándome a conocer también sus condiciones de pago.

Nombre ....

Domicilio ....

Localidad ....

Estado ....

lo demás es lo de menos

LO QUE IMPORTA ES RON BATEY !

Si usted dispone de RON BATEY, lo demás es lo de menos, porque BATEY es el RON PERFECTO !

Súmelo a otros ingredient[…] su "coctel" favorito; agré[…] solamente agua natural o […] o su refresco predilecto . . . […] Importa ! Usted, de todas m[…] ras, obtiene una bebida exc[…] te, porque lo demás es l[…] menos . . . ¡ lo que Import[…] RON BATEY !

RON BATEY

Escuche su programa "BATEY" con Paco Malgesto, los jueves a las 22 hs. por XEWTV, Ca[…]

REG.S.S.A. No. 29871 "A" PROP. P-1121/57

CUADERNOS AMERICANOS

AÑO XVII VOL. XCIX

3

MAYO - JUNIO
1958

MÉXICO, 1º DE MAYO DE 1958

REGISTRADO COMO ARTÍCULO DE SEGUNDA CLASE EN LA ADMINISTRACIÓN DE CORREOS DE MÉXICO, D. F., CON FECHA 23 DE MARZO DE 1942.

Director-Gerente
JESUS SILVA HERZOG

Edición al cuidado de
R. LOERA Y CHAVEZ

IMPRESO EN LOS TALLERES DE LA EDITORIAL CVLTVRA
REP. DE GUATEMALA 96. MEXICO 1, D. F.

CUADERNOS AMERICANOS

No. 3 Mayo-Junio de 1958 Vol. XCIX

ÍNDICE

NUESTRO TIEMPO

AVENTURA DEL PENSAMIENTO

PRESENCIA DEL PASADO

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Nuestro Tiempo

UNA VICTORIA*

Por *Jean Paul SARTRE*

En 1943, en la Rue Lauriston, había franceses que gritaban de angustia y dolor; Francia entera les oía. El resultado de la guerra era todavía incierto y no queríamos pensar en el porvenir. Una sola cosa nos parecía imposible: que un día se pudiera hacer gritar a algunos hombres en nuestro nombre.

Lo imposible no es francés: en 1958, en Argel, se tortura regularmente, sistemáticamente; todo el mundo lo sabe, desde el señor Lacoste hasta los cultivadores del Aveyron, pero nadie habla de ello. O casi nadie: hay hilos de voz que se desmadejan en el silencio. Apenas estaba Francia más muda bajo la ocupación; y todavía cabía la excusa de que el país estaba amordazado. En el extranjero se ha llegado ya a una conclusión: nosotros no hemos cesado de degradarlos. Desde 1939, según unos; según otros, desde 1918. Es un juicio apresurado. Yo no creo tan fácilmente en la degradación de un pueblo; creo sólo en sus marasmos y estupores. Durante la guerra, cuando la radio inglesa o la prensa clandestina nos habían hablado de Oradour, observábamos a los soldados alemanes que se paseaban por la calle con aire inofensivo y nos decíamos a veces: *éstos son sin embargo hombres semejantes a nosotros. ¿Cómo pueden hacer lo que hacen?*. Y nos sentíamos orgullosos de nosotros mismos porque no comprendíamos.

Hoy, ya sabemos que no hay nada que comprender: todo se ha hecho insensiblemente mediante abandonos imperceptibles; y después, cuando levantamos la cabeza, nos hemos visto en el espejo sino un rostro extraño, odioso: el nuestro.

---

* El artículo de Jean-Paul Sartre que hoy publica *Cuadernos Americanos* apareció el 6 de marzo de 1958 en la revista parisina "L'Express". La policía francesa confiscó la mayor parte de la edición. Se trata, pues, de un documento excepcional, prácticamente inédito, hasta el momento de entregarlo para su impresión.

Hundidos en el estupor, los franceses descubren esta terrible evidencia: si nada puede defender a una nación contra ella misma, ni su pasado, ni sus creencias, ni sus propias leyes; si bastan 15 años para transformar en verdugos a las víctimas, ello significa que lo único que decide es la ocasión: según la ocasión, no importa quién, no importa cuándo se convertirá en víctima o en verdugo.

Dichosos aquellos que murieron sin haber tenido que preguntarse nunca: "¿hablaré si me arrancan las uñas?" Y más dichosos todavía, los que no han sido obligados, apenas salidos de la infancia, a hacerse la *otra* pregunta: *¿qué haré si mis amigos, mis compañeros de armas o mis jefes arrancan, frente a mí, las uñas a un enemigo?*

Esta pareja enlazada...

¿QUÉ saben de ellos mismos los jóvenes a los que las circunstancias colocan entre la espada y la pared? Saben bien que las resoluciones que tomen en ese momento les parecerán abstractas y vacías el día en que una situación imprevista los vuelva a poner en predicamento. Saben que entonces les será necesario decidir solos de Francia y de ellos mismos. Ellos parten; otros regresan; aquellos que han medido ya su impotencia y cuya mayoría guarda un silencio rencoroso. Nace el miedo: miedo de los otros, miedo de sí mismo, que se extiende a todos los medios sociales. La víctima y el verdugo no constituyen ya sino una misma imagen; y se trata de nuestra propia imagen. En los casos extremos, en efecto, la única manera de rehusar uno de los dos papeles es reivindicando el otro.

Esta selección no se impone —todavía— a los franceses de Francia; pero la indeterminación nos pesa ya y gracias a ella somos "la plaga y el cuchillo": el horror de ser éste y el miedo de transformarse en aquélla se exigen y se refuerzan mutuamente. Hay recuerdos que se despiertan. Hace 15 años, los mejores miembros de la Resistencia temían menos sufrir que ceder al sufrimiento. Decían que cuando se callaba, la víctima lo salvaba todo; y que cuando hablaba, nadie tenía derecho a juzgarla, ni siquiera aquellos que no habían hablado. Pero la víctima cohabita con su verdugo, como si fuese su esposa, y esta pareja enlazada se hunde en la noche de la abyección. La noche de la abyección ha vuelto; a El Biar, ella vuelve toda las noches;

en Francia, es el hollín de nuestros espíritus. Una propaganda de murmuración nos dice que "todo el mundo habla"; he ahí las torturas justificadas por la ignorancia humana. Puesto que cada uno de nosotros es un traidor en potencia, el verdugo que hay en todos no tendría por qué sentirse molesto; sobre todo desde el momento en que la grandeza de Francia lo exige: algunas voces adulzadas nos lo explican cada día: que un buen patriota debe tener la conciencia buena; y que es preciso ser derrotista para tenerla mala.

En un momento, el estupor se vuelve desesperación: si el patriotismo debe precipitarnos en la abyección, si ningún guardián de manicomio puede impedir, en ninguna parte y en ningún momento, que las naciones y la humanidad entera resbalen por lo inhumano, ¿por qué entonces habríamos de molestarnos tanto en transformarnos o en permanecer hombres? Lo inhumano es nuestra verdad. Pero si nada es verdadero, si es necesario aterrorizar o morir de terror, ¿por qué nos molestaríamos en vivir y en permanecer patriotas?

Estos pensamientos nos los han impuesto por la fuerza; obscuros y falsos, todos ellos surgen de este mismo principio: el hombre es inhumano. Su fin: convencernos de nuestra impotencia. Y lo consiguen mientras no se les afronta. Es necesario que se sepa en el extranjero: nuestro silencio no es un asentimiento; surge de pesadillas provocadas, mantenidas y dirigidas. Yo lo sabía ya, pero esperaba desde hace mucho tiempo una prueba decisiva.

Hela aquí.

"La tortura"

HACE cerca de quince días apareció un libro en las ediciones de *Minuit:* "La tortura". Su autor, Henri Alleg, detenido, todavía ahora, en una prisión de Argel, relata, sin comentarios inútiles y con una admirable precisión, los "interrogatorios" que ha tenido que sufrir. Los verdugos, tal como ellos mismos lo habían prometido, lo han "tratado": teléfono de campo, suplicio del agua —como en tiempos de Brinvilliers, pero con los perfeccionamientos técnicos que se imponen en nuestra época—, suplicio del fuego, de la sed, etc. Un libro nada aconsejable a las almas sensibles. La primera edición —veinte mil ejempla-

res— se ha agotado ya; y a pesar de que se ha tirado una segunda edición a toda prisa, no han podido satisfacerse las demandas del público: algunos libreros venden de 50 a 100 ejemplares por día.

Hasta ahora, todos aquellos que han osado aportar su testimonio eran reservistas llamados a filas, sacerdotes sobre todo, que habían vivido junto a los torturados, sus hermanos, nuestros hermanos; víctimas ellos mismos, no conocían casi nunca sino los gritos, las heridas, los sufrimientos. Ellos nos han mostrado a los sádicos encorbados sobre andrajos de carne. Y ¿qué es lo que nos distinguía de esos sádicos? Nada, puesto que nos callábamos. Nuestra indignación nos parecía sincera, pero ¿la habríamos conservado si hubiésemos vivido allí? ¿No la hubiésemos reemplazado por el asco universal, por una sombría resignación? Yo, por mi parte, leía por deber, publicaba algunas veces y detestaba estos relatos que implacablemente nos ponían en predicamento, sin dejarnos una sola esperanza.

Con *La tortura* todo cambia: Alleg nos ahorra la desesperación y la vergüenza porque es una víctima que ha vencido la tortura. Esta voltereta no deja de tener cierto humor siniestro: es en nuestro nombre que se le ha martirizado, y así, nosotros, por causa de él, recobramos al fin un poco de nuestro orgullo: estamos orgullosos de que él sea francés. Sus lectores se sienten encarnados en él, y lo acompañan hasta los extremos del sufrimiento. Con él, solos, desnudos, ellos soportan todo. ¿Seremos capaces, lo serán ellos verdaderamente? Eso es ya otra cuestión. Lo que ahora importa es el hecho de que la víctima nos libera, al permitirnos descubrir que, como ella misma, tenemos el poder y el deber de resistirlo todo.

Nosotros nos sentimos fascinados por los abismos de lo inhumano; pero basta un hombre "duro" y obstinado, decidido a cumplir con su profesión de hombre, para arrancarnos del vértigo: *La tortura* no es inhumana; es simplemente un crimen innoble y crapuloso, cometido por hombres contra hombres y que los demás hombres pueden y deben reprimir. Lo inhumano no existe en ninguna parte, salvo en las pesadillas que engendra el miedo. Y, justamente, el tranquilo coraje de una víctima, su modestia, su lucidez son los que nos despiertan para desmistificarnos: Alleg ha arrancado la tortura a la noche que la envuelve. Aproximémonos para contemplarla a plena luz.

¿Sádicos? ¿Arcángeles?

DESDE luego, ¿qué son estos verdugos? ¿Sádicos? ¿Arcángeles irritados? ¿Señores de la Guerra, de terribles caprichos? Si hubiera que creerles, serían todo al mismo tiempo. Pero precisamente Alleg no les cree. De lo dicho por él se concluye que estos verdugos quisieran convencerse y convencer a la víctima de su absoluta soberanía. A veces se trata de superhombres que tienen los hombres a su merced; y a veces resultan sólo hombres severos y fuertes a quienes se ha encargado de domesticar a la bestia más obscena, la más cobarde, la más feroz: la bestia humana. Se adivina fácilmente que ellos no ven las cosas de cerca: lo esencial es hacer sentir al prisionero que él no es de la raza de sus verdugos. Se le desviste, se le ata, se le somete a las burlas; los soldados van y vienen profiriendo insultos y amenazas, con una indiferencia que pretende ser terrible.

Pero Alleg desnudo, temblando de frío, atado a una plancha todavía negra y pegajosa de antiguos vómitos, reduce todas esas maniobras a su implacable verdad: no son más que comedias interpretadas por imbéciles. Comedia, la violencia fascista de sus palabras, el juramento de "mandar al diablo a la República. Comedia, la intervención del "Ayuda de Campo del General M.", que se termina con estas palabras: "No les queda sino suicidarse". Comedias groseras, pétreas, que recomienzan cada noche sin ninguna convicción, destinadas a cada prisionero, y que terminan muy pronto por falta de tiempo. Pues esos terribles trabajadores están sobrecargados de trabajo. Los prisioneros hacen cola frente a la plancha de los suplicios. A las víctimas se les amarra, se les desamarra y se les pasea de una cámara de torturas a la otra. Viendo al través de Alleg este enjambre inmundo, se da uno cuenta de que los torturadores están materialmente desbordados por su tarea.

A veces les sucede que tienen que representar un papel tranquilo, bebiendo cerveza en calma, sentados sobre un cuerpo martirizado; y luego, de pronto, saltan sobre sus pies, corren de un lado a otro, jurando y gritando de rabia: grandes nerviosos que servirían maravillosamente como víctimas: a los primeros "tratamientos" pasarían a las confesiones.

Malvados, rabiosos, claro; sádicos, no. Y ni siquiera eso: tienen demasiada prisa. Es lo que, por otra parte, los salva: sólo se sostienen por la velocidad adquirida; les es preciso se-

guir corriendo sin cesar, pues de otro modo se derrumbarían. Son, sin embargo, gente que gusta del trabajo bien hecho; y si lo juzgan necesario, llevan la conciencia profesional hasta el asesinato. Es lo que asombra en el relato de Alleg: detrás de esos "cirujanos" grotescos y rudos se percibe una inflexibilidad que sobrepasa, incluso, a sus mismos jefes.

Seríamos muy afortunados si estos crímenes fuesen la obra de un puñado de furiosos. Lo cierto es que la tortura hace a los verdugos. Esos soldados, después de todo, no se habían enrolado en un cuerpo de selección para martirizar al enemigo caído. En unos cuantos rasgos, Alleg nos describe los que él ha conocido y ello nos basta para comprender las etapas de la metamorfosis. Hay los más jóvenes, rapaces impotentes y transtornados que murmuran: "es horrible", cuando alumbran con su linterna a un ajusticiado. Después están los ayudantes de los verdugos, aquellos que aún no participan directamente en el asunto. Éstos sólo sostienen y transportan a los prisioneros. Los hay endurecidos y otros que no lo están todavía; pero todos están ya presos en el engranaje, todos son ya inexcusables.

Existe, por ejemplo, aquel rubiecillo del Norte, "*...de figura tan simpática, que puede hablar de las sesiones de tortura que (Alleg) ha sufrido, como si se tratase de un partido que recordase y que puede hasta felicitarlo, sin sentirse molesto; exactamente como lo haría con cualquier campeón de ciclismo...*" Algunos días más tarde Alleg lo volverá a ver "*...congestionado, desfigurado por el odio, maltratando en la escalera a un musulmán...*"

Vienen después los especialistas, los "duros" que hacen todos los trabajos; éstos gozan ante los espasmos de un electrocutado, pero no soportan oirlo gritar. Y en fin los locos que dan vuelta en redondo, como una hoja muerta ante el ventarrón de su propia violencia.

"Ustedes insultan al ejército"

NINGUNO de estos hombres existe por sí mismo, ninguno seguirá siendo lo que es: ellos aparecen en los momentos de una transformación inexorable. Sólo hay una diferencia entre los mejores y los peores: éstos son los nuevos y aquéllos los viejos. Todos acabarán por irse y, si la guerra continúa, otros vendrán

a reemplazarlos, rubios del Norte o morenitos del Sur, los cuales harán el mismo aprendizaje y renovarán la misma violencia con la misma nerviosidad.

Aquí los individuos no cuentan: una especie de odio errante, anónimo, un odio radical del hombre se encarniza al mismo tiempo sobre los verdugos y sobre las víctimas para degradarlos juntos, los unos por los otros. La tortura es este odio erigido en sistema, que crea sus propios instrumentos.

Cuando tímidamente se denuncia esto a la Asamblea, surge de inmediato el gran escándalo: *"Ustedes insultan al Ejército"*. Hay que preguntarles de una vez por todas: "¿Qué diablos tiene que ver aquí el Ejército?" Se tortura dentro del Ejército y esto es un hecho. La Comisión de Salvaguardia, en un informe bastante benigno, no ha creído necesario ocultarlo. Y después, ¿es el Ejército el que tortura?

¡Qué tontería! Se cree quizás que los civiles ignoran los buenos métodos; si sólo se tratase de esto, habría que tenerle confianza a la policía de Argel. Además, si hace falta un verdugo en jefe, la Asamblea entera lo ha designado ya: no es el general S.; mucho menos el general E.; ni siquiera el general M., mencionado sin embargo por Alleg: es M. Lacoste, el hombre de plenos poderes. Todo se hace al través suyo, mediante él, en Bône o en Orán: todos los hombres que han muerto de horror y de sufrimiento en el edificio de El Biar, en la casa S., todos han muerto por su voluntad. No soy yo quien lo dice; son los diputados, es el gobierno. Por otra parte, la gangrena se extiende y ya ha atravesado el mar: se ha llegado a decir que en ciertas prisiones de la "Metrópoli" se aplica la tortura. No sé si esos rumores sean fundados, pero su persistencia ha debido agitar a los poderes públicos, puesto que en el proceso de Ben Saddok el procurador preguntó solemnemente al acusado si éste había sufrido sevicias. La respuesta, naturalmente, se sabía de antemano.

No, la tortura no es ni civil ni militar, ni específicamente francesa: es una viruela que devasta toda nuestra época. En Oriente como en Occidente ha habido verdugos. No hace mucho tiempo que Farkas torturaba a los húngaros; y los polacos no ocultan que su policía, antes de Poznan, recurría de buena gana al tormento. Sobre lo que sucedía en la URSS, en tiempos de Stalin, el informe Kruchev es un testimonio irrecusable. Ayer se "interrogaba" en las prisiones de Nasser, a ciertos políticos

que después han conseguido elevarse, conservando algunas cicatrices, a puestos prominentes. Y allí me detengo: hoy son Chipre y Argelia. Hitler no fue, en suma, sino un precursor.

Excluída —a veces muy débilmente—, pero aplicada sistemáticamente por detrás de la fachada de la legalidad democrática, la tortura puede definirse como una institución semi-clandestina. ¿Tiene en todas partes las mismas causas? Sin duda, no, pero traduce siempre el mismo malestar. Esto, no obstante, importa poco, y no somos nosotros los que vamos a juzgar al siglo. Limpiemos nuestra puerta y tratemos de comprender lo que nos ha pasado a nosotros los franceses.

El enemigo innombrable

USTEDES saben lo que a veces se dice para justificar a los verdugos: que es necesario decidirse a atormentar a un hombre si su confesión permite salvar centenares de vidas. Bella tartufería. Alleg, como Audin, no era un terrorista; prueba de ello es que fue inculpado *"por atentar contra la seguridad del Estado y por reconstituir una organización disuelta"*.

¿Era para salvar vidas humanas por lo que le quemaban los senos y la pelvis? No: se pretendía saber el domicilio del camarada que lo había albergado. Si hubiese hablado se habría encarcelado un comunista más. Eso es todo.

Y luego se arresta al azar; todo musulmán es torturable a discresión. La mayor parte de los torturados no dicen nada porque no tienen nada que decir, a menos que consientan, obligados por el sufrimiento, en hacer falsas declaraciones, o en declararse culpables gratuitamente de un crimen impune juzgado oportuno para acusarlos. En lo que se refiere a aquellos que tendrían algo que confesar, se sabe bien que ellos no hablan. Todos o casi todos. Ni Audin, ni Alleg, ni Guerroudj han abierto los dientes. Sobre este asunto los verdugos de El Biar están mejor informados. Uno de ellos comenta después del primer interrogatorio de Alleg: *"Por lo menos ha ganado una noche para darle a sus compañeros tiempo de escapar"*. Un oficial dijo unos días más tarde: *"Hace diez años que se han metido en la cabeza el no confesar cuando sean atrapados; y no hay nada que pueda hacérselos olvidar"*.

Posiblemente se refería sólo a los comunistas; pero ¿es posible que un combatiente del A. L. N. sea de otro temple? Es-

tas violencias no producen nada bueno: los alemanes mismos habían terminado por convencerse de ello en 1944. Las violencias sólo cuestan vidas humanas y no economizan ninguna.

Sin embargo, el argumento no es totalmente falso; en todo caso nos ilumina sobre la función de los torturas: el tormento, institución clandestina, está indisolublemente ligado a la clandestinidad de la resistencia o de la oposición.

En Argelia nuestro ejército se ha desplazado por todo el territorio: tenemos los hombres, el dinero, las armas; los insurgentes no tienen nada salvo la confianza de una gran parte de la población. Hemos definido, a pesar nuestro, los rasgos principales de esta guerra popular: atentados en las ciudades, emboscadas en el campo. El F. L. N. no ha escogido sus actividades; hace lo que puede y eso es todo. La relación de sus fuerzas con las nuestras lo obliga a atacarnos por sorpresa, invisible, inaprehensible, inesperado; es necesario que golpee y desaparezca bajo pena de ser exterminado. De allí viene nuestro malestar: luchamos contra un adversario secreto: una mano arroja una bomba en la calle, un disparo de fusil hiere a alguno de nuestros soldados en la carretera; se acude; no hay nadie. Más tarde se encontrarán musulmanes que no han visto nada; todo se encadena. La guerra popular, guerra de pobres contra ricos, se caracteriza por la estrecha relación de las unidades insurgentes con la población. De pronto, para el ejército regular y los poderes civiles, esta nube de miserables se vuelve el enemigo cotidiano, el enemigo innombrable. Las tropas de ocupación se inquietan por un silencio que ellas mismas han provocado; se adivina una inaprehensible voluntad de silencio, un secreto movedizo, omnipresente. Los ricos se sienten acorralados en medio de los pobres que callan. Impedidos por su propio poder, las "fuerzas del orden no pueden oponer nada a las guerrillas, como no sean algunas operaciones de rastrillo o de represalia. Al terrorismo no se opone sino el terror. Algo está escondido, en todas partes y en todos: hay que obligarlos a hablar.

Por el título del hombre

LA tortura es una furia vana, nacida del miedo; se quiere arrancar de una garganta, en medio de los gritos y los vómitos de sangre, el secreto de todos. Violencia inútil: ya sea que la

víctima hable o que muera bajo la violencia, el secreto innombrable está lejos, siempre lejos, siempre inalcanzable; el verdugo se convierte en un Sísifo, y si aplica la tortura, le será siempre necesario recomenzar.

Ni este silencio, ni este mismo miedo, ni esos peligros siempre invisibles y siempre presentes pueden explicar completamente el encarnizamiento de los verdugos, su voluntad de humidir las víctimas en la abyección. Y, en fin, ese odio del hombre que se ha apoderado de ellos sin su consentimiento y que los ha configurado.

Matarse recíprocamente es la regla: uno siempre se ha batido por intereses colectivos y particulares. Pero dentro de la tortura —extraño combate— la empresa parece radical: es por el título de hombre por lo que el torturador se mide con el torturado y todo sucede como si ambos no pudiesen pertenecer a la especie humana.

La finalidad del tormento no es solamente el obligar a hablar, a traicionar; es necesario que la víctima se designe a sí misma, por sus gritos, por su sumisión, como una bestia humana. A los ojos de todos y a sus propios ojos. Es preciso que su traición la destruya y la borre para siempre. A aquel que cede al tormento, no se ha querido solamente obligarlo a hablar; se le ha impuesto para siempre un estatuto: el de subhombre.

Esta radicalización de la empresa es una característica de la época. Es que el hombre está por hacerse. La voluntad de ser libre no ha sido nunca tan consciente ni tan fuerte; nunca antes la opresión ha sido más violenta ni mejor armada.

En Argelia, las contradicciones son irreductibles: cada uno de los grupos en conflicto exige la exclusión del otro.

Hemos quitado todo a los musulmanes y después les prohibimos hasta el uso de su propia lengua. Memmi mostró perfectamente cómo la colonización se realiza mediante la anulación de los colonizados. Ellos no poseían ya nada, no eran ya nadie: liquidamos su civilización negándoles la nuestra. Pidieron la integración, la asimilación y nosotros dijimos no: pues ¿cómo se mantendría la sobreexplotación colonial si los colonizados gozaran de los mismos derechos de los colonos? Subalimentados, incultos, miserables, el sistema los reducía indefectiblemente a los confines del Sahara, a los límites de lo humano. Bajo la presión demográfica su nivel de vida decrecía de un año al otro. Cuando la desesperación los empujó a la rebeldía, era

ya necesario que estos infrahumanos reventasen o que afirmasen su humanidad con nosotros. Rechazaron todos nuestros valores, nuestra cultura, nuestra pretendida superioridad, y lo único importante para ellos fue reivindicar su título de hombres y rechazar la nacionalidad francesa.

Abatir al orgullo

ESTA rebelión no se limitaba solamente a discutir el poder de los colonos; éstos se sintieron amenazados en su existencia misma. Para la mayor parte de los europeos de Argelia hay dos verdades complementarias e inseparables: los colonos son hombres de derecho divino, los indígenas son subhombres. Es la traducción mítica de un hecho exacto, puesto que la riqueza de unos reposa en la miseria de los otros.

La explotación pone así al explotador en la dependencia del explotado. Y, sobre otro plan, esta dependencia se sitúa en el corazón del racismo, es su contradicción profunda y su amarga desgracia. Para el europeo de Argel, ser hombre significa *desde luego* ser superior al musulmán.

Pero ¿qué sucede si el musulmán, a su vez, se afirma como un hombre, omo el igual del colono? Pues entonces éste se siente afectado en su propio ser; se siente disminuido, devaluado: del acceso de los "bougnoules" al mundo humano, no ve solamente las consecuencias económicas; lo detesta porque eso le anuncia su decadencia personal, Es tanta su furia que a veces sueña en el genocidio, aunque, esto no es sino pura poesía. El colono lo sabe, conoce su dependencia: ¿qué haría él si un subproletariado indígena, sin los excedentes de su mano de obra, sin este desempleo crónico que le permite imponer sus salarios? Y después, si los musulmanes se han convertido en hombres, todo está perdido y ni siquera hace falta exterminarlos. Lo más urgente, si todavía hay tiempo, es humillarlos, abatir el orgullo en sus espíritus, rebajarlos al rango de la bestia. Se dejarán vivos los cuerpos, pero se matará el espíritu. Domar, adiestrar, castigar, tales son las palabras que obsesionan al colono: en Argelia no hay bastante lugar para dos especies humanas; es preciso elegir entre una y otra.

Yo no pretendo, naturalmente, que los europeos de Argel hayan inventado la tortura; ni siquiera que ellos hayan incitado

a las autoridades civiles y militares a practicarla. Por el contrario, la tortura se ha impuesto por sí sola, se ha vuelto rutina aun antes de que esta aparición fuese advertida. Pero el odio del hombre que allí se manifiesta es el racismo que él expresa con todas sus cualidades de hombre: el valor, la voluntad, la inteligencia, la fidelidad — las mismas que el colono reivindica.

Pero si el europeo llega hasta a detestar a su propia imagen es que un árabe la refleja.

La verdad más profunda

Así, de estas dos parejas indisolubles, el colono y el colonizado, el verdugo y su víctima, el segundo no es aquí sino una emanación del primero y sin duda alguna los verdugos no son colonos ni los colonos son verdugos. Estos son frecuentemente jóvenes que vienen de Francia y que han vivido veinte años de su vida sin haberse preocupado jamás por el problema argelino. El odio fue sin embargo un campo de fuerzas magnéticas; el odio los ha hecho sus víctimas, los ha corroído, los ha avasallado.

Es precisamente la tranquila lucidez de Alleg la que nos permite comprender todo eso. Si no hiciese nada más, ya sería bastante para guardarle un profundo reconocimiento. Pero él ha hecho mucho más: al intimidar a sus verdugos, ha hecho triunfar el humanismo de las víctimas y de los colonizados contra las violencias enfermizas de ciertos militares, contra el racismo de los colonos. Y que la palabra "víctimas" no vaya a evocar no sé qué humanismos lloriqueante. En medio de todos estos pequeños *caïds,* muy orgullosos de su juventud, de su fuerza, de su número, Alleg es el único "duro", el único verdaderamente fuerte. Podemos decir que él ha pagado el precio más alto por el simple derecho de seguir siendo un hombre entre los hombres. Y, sin embargo, Alleg ni siquiera piensa en ello. Por eso nos conmueve tanto esta sencilla frase escrita al final de un parágrafo:

> Yo me sentía repentinamente orgulloso y feliz por no haber cedido; estaba convencido que todavía podría soportar si ellos volvían a empezar, que me batiría hasta el fin y que no les facilitaría la tarea suicidándome.

Un "duro", ciertamente, que acabaría por meter miedo a los Arcángeles de la cólera.

Por algunos de sus designios, al menos, se adivina que ellos tienen presentimientos y tratan de conjurar una vaga y escandalosa revelación. Cuando es la víctima la que gana, adiós la soberanía, adiós el derecho del señor; las alas arcangélicas se congelan y los muchachos, molestos, se preguntan: ¿tendría yo la fuerza para resistir si llegaran a torturarme? Y es que, en el momento de la victoria, un sistema de valores substituye a otro. Se requiere de muy poco para que los verdugos no pasen también por el vértigo. Pero no: su cabeza es hueca, el trabajo los abruma y, además, apenas creen en lo que hacen.

¿De qué serviría inquietar la cabeza de los verdugos? Si alguno cediese, sus jefes lo reemplazarían: uno perdido y diez encontrados. En efecto, el testimonio de Alleg —y este es probablemente su más grande mérito— acaba de disipar nuestras ilusiones: no, no basta castigar o reeducar a algunos individuos; la guerra de Argelia no se humanizará. La tortura se ha impuesto allá por sí misma; la propusieron las circunstancias y fue exigida por los odios racistas. En cierto modo, como lo hemos visto, la tortura se sitúa en el meollo del conflicto y es, quizás, la que expresa más profundamente la verdad de ese conflicto. Si queremos poner punto final a estas crueldades oscuras e inmundas; si queremos salvar a Francia de la vergüenza y a los argelinos del infierno, no nos queda sino un recurso, el mismo de siempre, el único que hayamos tenido alguna vez, el único que tendremos siempre: iniciar las negociaciones, hacer la paz.

EL SENTIDO DE SAKHIET-SIDI-YOUSSEF

Por *Jean A. MAZOYER*

"La plaza de Sakhiet estaba llena de gente cuan-do las bombas, los cohetes y luego las ráfagas de ametralladora abatierón mujeres, niños y ancianos que corrían por todas partes".

(M. Heibling, ciudadano suizo. Intendente de la Liga Internacional de la Cruz Roja).

"Jamás podré olvidar las espantosas visiones de Sakhiet: mujeres, niños muertos, sangrantes".

(Goesta Heyman, ciudadano sueco. Delegado de la Liga Internacional de la Cruz Roja).

"La aviación francesa ha respondido. Lo ha hecho escogiendo sus objetivos".

El Eco de Argel

"Un hombre muere en mí siempre que en Asia
o en la margen de un río
de África o de América
o en el jardín de una ciudad de Europa
una bala de hombre mata a un hombre.
Y su muerte deshace
todo lo que pensé haber levantado
en mí sobre sillares permanentes..."

Jaime Torres Bodet, *Civilización*

NIÑOS de Guernica y de Hiroshima, niños de Varsovia y de Guatemala, niños de Budapest y de Madagascar, niños de Coventry y de Colonia, niños de Oradour y de Sakhiet-Sidi-Youssef; ¡qué siniestra ronda bailais alrededor de nues-tras estatuas, al rededor de todos esos libros que no habéis te-

nido tiempo de conocer y en los que el Occidente ha depositado, en más de veinte siglos, lo que se llama la cultura! Y esa cultura ha sido impotente para impedir vuestra muerte. Ni Mozart ni Cervantes, ni Swift ni Vermeer, ni Miguel Ángel ni Racine detuvieron a los que os dieron muerte o a los que permitieron que os la dieran.

Niños de Sakhiet-Sidi-Youssef, os mataron mis compatriotas y ese escándalo alcanza a los que aún quieren creer que Francia representa el ideal de los derechos del hombre que propuso al mundo. ¿Cómo no ver un símbolo trágico en el hecho de que la escuela de esa población tunecina haya sido bombardeada por nosotros, que hemos tenido a nuestro cargo la instrucción de ese pueblo? Hemos vuelto a los cuadernos de los escolares de Sakhiet para añadir una lección de sangre.

Cualesquiera que sean las explicaciones que se puedan dar a ese siniestra hecho de armas, nada podrá justificarlo. Así como jamás podremos justificar el haber torturado, el haber envilecido. Emplear los mismos medios que la F.L.N. sólo prueba la misma indignidad de conducta que la asumida por el pueblo de Argelia. Responder al terror con el terror es la instauración de la barbarie. ¿Los responsables del bombardeo de Sakhiet serán castigados o por el contrario, serán encubiertos? En el segundo caso, sería más honesto que nos diéramos inmediatamente un gobierno de extrema derecha, más representativo de tal concepto de la acción militar. En efecto: tal parece que nuestros políticos estuviesen desbordados por los acontecimientos de Argelia, donde las responsabilidades no las asumen quienes han sido investidos con ellas, sino una minoría de civiles y de militares. Los primeros se esfuerzan por aprovecharse hasta el máximo de los excelentes negocios que permite la guerra y los segundos sueñan con emprender acciones aparatosas destinadas a rehacer a Francia como potencia guerrera y conquistadora, sin molestarse en averiguar si el respeto tributado a la fuerza no se dirigirá a los cohetes y a las bombas atómicas, que no poseemos, en vez de a nuestros tanques y a nuestros aviones. En tanto que, honestamente, gran número de políticos franceses desean que Francia se mantenga en Argelia para salvaguardar las posiciones del Occidente, hacemos todo lo necesario para asegurar la pérdida total del África, el triunfo de Nasser y el del comunismo. ¿Cómo no recordar nuestra reciente aventura indochina? Nuestros políticos cristianos se empeñaron en proseguir la lucha para salvar

a los obispos del Vietnam septentrional. Al final de cuentas su determinación no bastó para mantener nuestra presencia y sólo sirvió para que durante mucho tiempo y gracias al tráfico de las piastras, innobles aprovechados se aseguraran ingresos considerables mientras se acumulaban muertos, ruinas y odio. Los políticos están separados de la nación por la organización y las directivas de sus partidos, por la complejidad de los problemas que deben conocer, sin tener la competencia indispensable para dominarlos; por las luchas partidistas, por su dependencia más o menos grande de grupos profesionales o de intereses diversos; por la perpetua búsqueda de una mayoría gubernamental, con las concesiones y los compromisos que eso impone en detrimento de todo programa dinámico. El pueblo se desentiende de sus trabajos; los considera como un mal necesario. Los problemas que afectan a la nación no le interesan. Le parece que el voto que emiten pierde pronto toda significación con el juego de los partidos. No son nuestras instituciones las que están mal sino nosotros mismos, que somos indignos de ellas por nuestra renuncia colectiva a la vida pública.

Pero los acontecimientos del África del Norte añaden a esta renuncia una verdadera corrupción. No se puede utilizar impúnemente a una juventud en acciones como la de Sakhiet. No se le enseña impúnemente métodos de represión que ya conocíamos por innumerables testimonios. No se practica impúnemente el abyecto "lavado del cerebro", tal como el que preconizamos que se emplee en los campos de concentración. Las consecuencias dentro de la misma Francia corren riesgo de ser catastróficas y nos pueden precipitar a una aventura idéntica a la de España. La lenta podredumbre política francesa no comenzó durante la guerra civil española con la pasividad de los socialistas franceses, cuyo partido tiene hoy día la mayor responsabilidad en la dirección de los asuntos de Argelia. Las informaciones sobre los excesos cometidos en Argelia han sido ocultadas el mayor tiempo posible. Ese mismo hecho ha reducido cada vez más la libertad de expresión. A cualquiera que proteste se le acusa de traición y a menudo se le difama. Con el pretexto de salvaguardar la moral de la nación y del ejército, se envilece a la totalidad de Francia.

Sufrimos en nuestro país de un terrible rebajamiento de la persona. Los franceses son sistemáticamente masificados. Esa destrucción permanente de nuestra intimidad prohibe toda manifestación de nuestro propio genio. Los periódicos y la

radio nos dictan nuestras opiniones y nuestros gustos, y ponen entre nosotros y el hecho o la obra de que se trate, la pantalla de la crítica y del comentario que finalmente nos priva de toda posibilidad de pensar por nosotros mismos. El silencio y la soledad nos amedrentan en la medida en que carecemos de algo con qué llenarlos. En cuanto a nuestra sensibilidad, constantemente se halla solicitada por una abundancia cada vez mayor de diversos hechos y anécdotas, trágicas o absurdas, amenamente relatadas e ilustradas, que nos alejan de nuestros propios problemas. ¿Qué las ilustraciones son necesarias? Puede ser; pero entre las que nos ofrecen hoy día y las que nos ofrecían antes, hay todas las diferencias que entre un tímpano romano y una página de revista. ¿Cómo se puede ver sin infinita tristeza a esas masas de franceses tragarse *slogans* publicitarios en las plazas donde antes bailaban su folklore, cerca de esas catedrales que hacían resonar la risa pascual? Poco a poco, a la cultura de nuestro pueblo —que era su sabiduría, su buen sentido, su folklore— ha substituido la civilización de la comodidad, el culto del egoísmo y el reino de la estupidez. Somos en realidad civilizados incultos. Si todos pueden hablar de lo que sea, sin saber nada de ello; si todos pueden juzgar a cualquiera a nombre de un conformismo y de una moral social que son una manera de ser y no una razón de ser; si todos han perdido las revelaciones de su propio silencio, los niños de Sakhiet no han muerto por casualidad. Los progresos sociales —cuya absoluta necesidad sería irrisorio discutir— han sido adquiridos por la organización de las masas populares; pero precisamente esa organización ha contribuido a despersonalizarlas. El cristianismo daba a la persona su verdadero sentido. Pero ¿qué le ha ocurrido? Se redujo en su mayor parte a algunas prácticas que no tienen otra significación que asegurar cierto consuelo espiritual y una buena conciencia a toda prueba. El singular éxito del apostolado de los padres obreros en el mundo de los trabajadores ha demostrado —si fuera preciso— lo que podría aportar el cristianismo; mas se le consideró socialmente peligroso. Es igualmente indiscutible que los escritores cristianos son hoy día los que en mayor número defienden en nuestro país los derechos de la persona.

¿Qué le pasa a nuestra cultura ante tales acontecimientos? Los hombres de cultura están disfrazados —por las mismas fuerzas idiotizantes que dictan la opinión— de comediantes y si se niegan a desempeñar su papel, se les condena al silencio

o bien sus obras son desnaturalizadas y traicionadas. Las novelas que dan a la juventud el gusto de lo que querría ser —cínica, sensual, aventurera—, son tanto más elogiadas y difundidas cuanto más conformismo absoluto revelan las encuestas en esa juventud. El existencialismo plantea los grandes problemas de la angustia del ser por la muerte, y de la responsabilidad del ser frente a su libertad y a su situación; mas pronto se le reduce a una moda superficial y a una indecencia pintoresca. Un arquitecto como Le Corbusier propone soluciones humanas para el problema de la vivienda; pero sus realizaciones reciben el ridículo y se continúan construyendo, con grandes gastos, inmuebles en cuyos salones no existen el silencio y la paz, y en los que toda intimidad se hace imposible. Las consecuencias sociológicas de las recientes construcciones francesas sobre nuestra vida nacional serán terribles. Los poetas siguen escribiendo, los artistas pintando o esculpiendo, y los compositores se esfuerzan en enriquecer la expresión musical. Pero sus públicos se reducen a pequeñas capillas más o menos sectarias, y poco a poco el total de nuestra cultura es impelido hacia la abstracción, porque ya no es un medio de comunicación y de intercambio. Hoy en día, hay en Francia dos lenguajes: el de los hombres de cultura y el otro. Si el poeta se dirige al pueblo debe cambiar de lenguaje y al hacerlo, se traiciona. Separado del pueblo, el francés culto no es un hombre político; se contenta con juzgar los acontecimientos y los hombres según los criterios de la moral que defiende. Pero sus juicios sólo lo comprometen a él y con demasiada frecuencia muestran su falta de conocimiento de los problemas que afectan la marcha de la nación. Los hombres políticos se esfuerzan en denunciar sus errores y se aprovechan de ellos para ridiculizar sus principios; en vez de que sería necesario que hubiera un intercambio constante entre el pueblo, la política y la cultura. El ejemplo todavía reciente que hemos tenido de tal acuerdo fue la exaltadora aventura de los *maquis*, de la que se escribieron libros admirables sobre la fraternidad en el sufrimiento, la esperanza y la acción, con móviles inmaculados. La obra entonces era viva. Pero en cuanto pasó el peligro, la masificación de los franceses se reorganizó, la política se volvió de nuevo asunto de los partidos y del mundo de los negocios, y los escritores volvieron a sus ejercicios de lenguaje. Catorce años después, los hijos de los que vivieron bajo la ocupación

alemana están ahora en Argelia y bombardean la ciudad tunecina de Sakhiet-Sidi-Youssef. Ni Malraux ni Char, ni Mauriac ni Emmanuel tienen cosa qué aportar sino una protesta. Las risas extinguidas de los niños de Sakhiet acallan sus voces. La protesta es necesaria y constituye el último honor que queda en nuestro país. Pero ¿qué vale la palabra frente a las lágrimas, qué vale la declaración frente al grito, qué la firma puesta, frente a la sangre derramada? La verdadera historia no es la de las palabras que se esconden en libros reservados a un pequeño número, sino la de la felicidad o la desgracia de todos los hombres y la salvaguarda de su dignidad. La historia no es un inventario de estatutos sino una inmensa fosa común.

En tanto que algunos quisieran apartarnos de Sakhiet para mostrarnos lo que otros cometen en distintas partes, los cantos marchitos de los niños de esa ciudad siguen siendo una deuda para todo el pueblo de Francia.

"THE ORGANIZATION MAN" O EL CONFORMISMO COMO IDEAL EN E. U. A.

Por *Marcelino C. PEÑUEL*

No es simple lo humano. En ningún caso. Con vano afá intentamos hacer simples cosas que en esencia no lo so acabando por engañarnos a nosotros mismos. Y para entend mejor solemos torcer esas mismas cosas, las achicamos y defo mamos hasta que encajen con nuestras estrechas posibilidade Todo para hacernos la ilusión de que sabemos, comprendemo y que nos es posible resolver los inefables problemas que ll vamos dentro y que nos rodean. Quedamos satisfechos de m mento y en apariencia. Pero lo humano sigue escapándoseno Y así fallan los intentos de la sicología al bucear "científic mente", en la conciencia individual y en la colectiva, si es qu hay tal cosa. Pero es tanto hoy el prestigio de la Ciencia qu el hombre se suele apoyar en él para dar color y olor científic a esos buceos. Porque, eso sí, el hombre no se da por vencid ni debe darse, y sigue luchando con su propia incomprensió Y continúa fracasando. Aunque el verdadero fracaso quizá co sista no en fracasar sino en admitir el fracaso... ¿O en n admitirlo?...

La tendencia a la conformidad es quizá una de las más ac sadas en la sociedad actual norteamericana. Aparece en toda las manifestaciones de la vida diaria y da tono y forma a l cultura de Estados Unidos, al menos en la generación actua Lo curioso es que en la historia del país hay numerosos y ma níficos ejemplos de vigoroso individualismo, de grandes hom bres que dejaron marcada huella en sus páginas y que han di rigido y elevado los destinos de la nación.

Pero el pueblo norteamericano engreído y orgulloso d sus conquistas se ha convencido a sí mismo, a fuerza de ensa zar sus propias cualidades, de haber logrado el ideal máxim

en la vida social, de que todo lo apetecible está ya hecho y que no queda nada más sino consolidar lo logrado. Y en esta actitud de arrogante satisfacción ha comenzado a cimentar su propia debilidad. Consecuentemente el alto grado de riqueza y poder alcanzado ha traído consigo la época de la complacencia. Con su extraordinario nivel de vida en lo material y con un potencial económico sin paralelo se ha hecho conservador a ultranza y la única obsesión ahora es mantener a toda costa sus conquistas. Nada de aventuras. En política internacional su objetivo es el *statu quo;* en la interior un temor no disimulado ante todo lo que signifique amenaza a la rígida estructura establecida; en el campo educativo una avasalladora y destructiva teoría del *life adjustment education,* o sea la adaptación del individuo al ambiente social reinante; en la organización de las industrias y empresas, dinámicas en el pasado, una marcada tendencia a lo estático, a la preservación y continuidad de la estructura y ritmo logrados...

Han surgido, naturalmente, voces de alarma que ven grave peligro en tales actitudes pero se les hace poco caso y aunque son escuchadas con evidente curiosidad la impetuosa corriente reinante acaba por ahogarlas. Artículos y libros han salido a la luz últimamente que intentan señalar errores o corregir actitudes pero son sólo expresiones esporádicas de descontento. Vigorosas pero impotentes.

Uno de estos libros ha logrado extraordinaria difusión y ha sido comentado favorablemente en todas partes. Se trata de *The Organization Man,* por William H. Whyte Jr. (Doubleday & Co., New York, 1957). Es un volumen extenso, 456 páginas de apretada prosa, nutrido de ideas, y como toda buena literatura lo que sugiere vale tanto como lo que dice. Ambicioso también. Su autor, editor-gerente de *Fortune* la famosa revista "of busines leadership", de la dirección mercantil, es un inteligente y fino periodista que en 1953 mereció el premio "Benjamín Franklin" por el mejor artículo sobre la vida en Estados Unidos. Se propone nada menos que someter ciertos aspectos de la vida del país a un estricto análisis y sacar del mismo no una terapéutica social que cure todos lo males (no es tan ingenuo) sino apuntar hacia donde puedan radicar algunos de los evidentes males que salen a la superficie. Buen conocedor de la estructura y funcionamiento de las grandes empresas norteamericanas que marcan el pulso de la economía del país y que influyen po-

derosamente en la vida diaria del mismo, centra su estudio e un nuevo tipo humano que dichas organizaciones han produc do. Lo llama *the organization man* que él mismo califica de té mino vago a falta de otro más apropiado, y tan feliz que ya esta incorporando al vocabulario corriente. Su traducción liter carece de sentido en español y en otras lenguas, posiblemen porque entre otras razones dicho tipo no existe fuera de Estad Unidos. Puede decirse que es el hombre que trabaja para la o ganización o la empresa, forma parte de ella, identifica su vid y aspiraciones con la misma y pertenece en cuerpo y alma al po deroso organismo. No se trata del obrero ni del oficinista qu más a menos de forma impersonal, un poco al margen, trabaja en la organización. Se podría decir que es una especie de alt burócrata de la misma. Sus actividades son variadas y compren de profesiones tan dispares como "el doctor que pertenece a un clínica corporativa; el científico que presta sus servicios en u laboratorio del gobierno; el intelectual que junto con otros, fo mando un grupo, investiga un proyecto patrocinado por una fun dación; el ingeniero que dibuja planos en la gigantesca sala d proyectos de una fábrica de aviones; el joven aprendiz en un factoría de abogados de 'Wall Street'. . ." (p. 4). La importan cia de todos estos profesionales de la alta clase media en la vid norteamericana estriba en que son directa e indirectamente e modelo de dicha vida. La organización en que trabajan molde a cada uno de ellos a su imagen y semejanza, con clara tendenci hacia la uniformidad y al conformismo. Y aquí radica el pro blema y el peligro porque en otros niveles y actividades de l vida norteamericana es también la tendencia a la uniformida la predominante.

La característica común a todos estos individuos que está encuadrados en la rígida estructura de la empresa es el *tean work*, el trabajo de equipo o en grupo, que bien aplicado ha pro ducido y produce excelentes resultados; sobre todo en lo relativ a llevar ideas a la práctica, a las técnicas de aplicación, es deci a la tecnología. Pero se ha llegado a glorificar tanto en Estado Unidos la acción colectiva que ha venido a ser considerada com la única capaz de resolver toda clase de problemas. Y aún má Se ha llegado el extremo de considerar la iniciativa y acción in dividual como impotente, ineficaz y perniciosa. Y para que n quede lugar a dudas se invoca el infalible testimonio de l ciencia.

Se oye y se lee con una insistencia de *slogan* que "la ciencia ha demostrado que el grupo es superior al individuo". Claro es que la ciencia no ha probado tal cosa pero lo importante es que se ha llegado a creer como artículo de fe. No en balde alguien ha dicho que la ciencia es la vaca sagrada de la idolatría moderna. Y no hay duda que ello es verdad en Estados Unidos entre la mayoría de la gente. Hay que excluir de este extenso grupo, claro está, entre otros a los científicos.

De esta fe en la superioridad del grupo ha surgido una curiosa teoría acompañada de su técnica de aplicación que se llama *group dynamics* o "dinámica colectiva". Según ella el grupo como instrumento creador produce ideas superiores a las de cada uno de los individuos que lo componen. Es inútil preguntar si el grupo puede "pensar" como grupo. Si es capaz de producir ideas que no hayan sido pensadas por alguno de los individuos que lo constituyen, porque se dice y se cree que el problema ha sido ya resuelto por la ciencia. Y aquí no se trata solamente del intercambio de ideas, no, sino de que las soluciones para ser válidas han de surgir del consentimiento de la mayoría. Es ocioso también objetar que en el mejor de los casos lo que se hace es adoptar las ideas del individuo más inteligente o de más vigorosa personalidad y que si en el grupo no hay un miembro inteligente no saldrán de él ideas por encima de la mediocridad de sus componentes. Este y otros argumentos parecidos se estrellan ante la fe inquebrantable en la acción colectiva como instrumento pensante. Y dicha glorificación del *Team work* con sus peligrosas ramificaciones es lo que principalmente caracteriza la vida y acción del *organization man.*

No cuentan tampoco los fracasos de tal sistema en lo relativo a la creación de ideas ante la fe ciega de sus preconizadores. En último caso la excusa a mano es que el experimento está en la primera etapa de su aplicación y que dentro de unos años, diez quizá, se podrá demostrar su incuestionable valor. Y aquí Mr. Whyte pone el dedo en la llaga al decir que todo el esfuerzo en pro del *group dynamics* ". . .está impulsado por la natural antipatía que el hombre sin ideas siente por el creador" (p. 57) o sea, la rebelión del mediocre contra el inteligente.

Lo peor del caso es que según dice el autor la fuerza que anima a los propagadores de estas teorías toma la forma de una cruzada encaminada a conseguir, según ellos, nada menos que la liberación del hombre. Las palabras sagradas que animan di-

cha cruzada son "libertad" y "democracia". Y el celo que l
mueve da por resultado un autoritarismo más rígido del que i
tentan combatir. Un tirano es sustituido por otro y la tiranía d
grupo es quizá la peor de las dos. Según Whyte, "cuando u
joven dice que para ganarse la vida hoy uno tiene que hacer
que los demás quieren que haga, expresa esta idea no solamen
como una realidad de la vida que debe ser aceptada sino com
una proposición intrínsecamente buena" (p. 6). Es simplemen
la idealización del conformismo.

La filosofía que sirve de base y justificación a esta actitu
la llama el autor *Social Ethic* o "ética social". Y la define com
"ese conjunto de ideas contemporáneas que considera moralme
te legítimas las presiones de la sociedad sobre el individuo". D
cha ética está cimentada en tres creencias básicas: "fe en el gru
como fuente de actividad creadora; fe en *belongingness*[1] como
última necesidad del individuo; y fe en la aplicación de la Cie
cia para conseguir *belongingness*" (p. 7).

Esta fe en el valor de la ciencia aplicada a lo humano
llama el autor *scientism*, otro feliz neologismo que viene a s
la parte práctica de la ética social. Podría traducirse al españ
como "cientifismo". Y lo define como "la esperanza que con l
mismas técnicas que han dado resultado en las ciencias física
podamos crear una ciencia exacta del hombre" (p. 26). Y a
resolver para siempre los problemas de la convivencia. Ya ha
surgido a este efecto las presuntuosamente llamadas Ciencias S
ciales en las que se confía la solución de los complejos e inef
bles problemas de las *human relations*, o relaciones humana
Bastará con que se sometan dichas relaciones a leyes fijas, a pri
cipios científicos. Y han aparecido ya también especialistas e
la materia o "ingenieros sociales", generalmente equipados co
una muy superficial preparación de sicología. Se les confía l
organización de una estructura social perfecta, algo así como u
paraíso de la convivencia donde todo funciona con la precisió
y eficacia de una máquina. El objetivo sería nada menos qu
la fabricación científica y en serie de la felicidad. . .

No importa que en los últimos veinte años que estos "i

---

[1] De *to belong*, pertenecer (al grupo social en este caso). S
podría definir este neologismo norteamericano, que carece de tradu
ción al español, como la aspiración, ansia o necesidad de formar par
del grupo o colectividad. En otras palabras, una especie de ansia
gregorismo.

genieros" llevan trabajando en tal noble empresa no hayan dado ni un solo paso. Al parecer los impulsa una especie de celo religioso. Creen a pies juntillas que no hay conflicto entre el individuo y la sociedad; que lo que creemos conflictos no lo son en realidad sino fallos de "comunicación". Y que aplicando el método científico a las relaciones humanas se puede crear un estado de equilibrio donde las necesidades del individuo y las de la sociedad coincidan. ¿Ingenuo? ¿Utópico?... Nada de eso, responden. Esperen unos años y lo verán.

Pero si la intención es buena los medios usados para conseguir esa ideal convivencia están resultando peligrosos para la misma sociedad cuyos males se intentan curar. Obsecionados por las nuevas teorías indicadas se ha llegado a creer que la única forma de evitar las fricciones que la vida de relación necesariamente lleva consigo es moldear a los individuos de tal forma que encajen perfectamente con sus semejantes en una unidad ideal. Y para ello nada mejor que limar las diferencias individuales y uniformar los caracteres y aspiraciones. Al considerar el campo educativo como la base de la formación individual han logrado imponer la teoría del *life adjustment*, de la adaptación o ajuste del individuo al ambiente reinante. Tomando como punto de partida la peregrina idea de que dicho ambiente es el ideal, sin preguntarse si el grupo social tal como está organizado merece que se intente moldear a los individuos a su medida.[2] La fe en el grupo es tan ciega que se ha llegado a creer que el solo hecho de adaptar el individuo a dicho grupo resolverá todos los problemas. El libro de Whyte dedica unos sustanciosos capítulos a este tema en la segunda parte titulada: "La educación del *organization man*. Habla del claro antiintelectualismo reinante en el país y resume la situación en el campo educativo con las acertadas palabras siguientes: "En otros tiempos la persona inculta podía tener la humildad del ignorante. Hoy se les da (a los ignorantes) grados o títulos académicos y se les coloca en lugares de responsabilidad y esta falsa ilusión del saber producirá consecuencias más graves que la ausencia del mismo" (p. 110).

La parte cuarta comprende dos interesantísimos capítulos que tratan de la técnica, contenido e intención de los *tests* o pruebas a que el futuro *organization man* es sometido al inten-

[2] Véase el artículo "El sistema educativo de Estados Unidos en crisis", publicado en el número 2, marzo-abril, 1958 de *Cuadernos Americanos*.

tar ingresar en la empresa al objeto de "medir su personalida
y, con esta base, hacer una efectiva selección. Está claro que
intenta medir por este medio el grado de "adaptación" del i
dividuo al grupo; las posibilidades de adaptación a la estructu
y marcha de la organización o empresa donde intenta trabaja
la "lealtad" potencial del candidato hacia dicha organizació
etc. "De uso corriente son hoy las pruebas que fijan en cifr
decimales el grado de radicalismo o conservatismo del individu
su juicio práctico; su discernimiento social; la cantidad de pers
verancia que posee; su estabilìdad emocional; su índice de co
tentamiento; su sentimiento de ostilidad hacia la sociedad; s
comportamiento sexual; y hasta algunos sicólogos están tantea
do un *test* para la medida del sentido del humor. Más complic
dos todavía son los de "técnicas de proyección"... encaminad
a descubrir las tendencias y sicosis latentes...", etc. (p. 191

Los *tests* tradicionales se limitaban a tratar de medir dent
de líneas muy generales la aptitud del individuo para ciertas a
tividades o trabajos. Y los resultados tenían cierto relativo val
y aplicación, sobre todo destacando a los pocos y excepcionale
individuos con extraordinarias aptitudes, y a los del extrem
opuesto que carecen en absoluto de ellas. Pero los modern
quieren medir nada menos que la personalidad total y refleja
los resultados en multitud de cifras decimales, que son las qu
más prestigio científico tienen. Y su mayor fallo es precisamen
te ese, el querer ser científicos y dar a los resultados caráct
de datos exactos, como los de un análisis químico.

Mr. Whyte se extiende en consideraciones demostrand
cumplidamente que estos *tests* ni son objetivos ni son, ni puede
ser, científicos. Aunque también sin un análisis como el qu
hace el autor, solamente aplicando un elemental sentido comú
se puede llegar a la misma conclusión. Porque es el colmo d
la ingenuidad querer reducir la personalidad (¿qué es eso?)
cifras decimales. Lo dice bien claro el autor como conclusión
"No son ciencia; solamente una ilusión de la misma" (p. 90)

Pero los sicólogos en Estados Unidos tienen tanto prestigi
científico en estas materias que han logrado que dichos *tests* s
apliquen en casi todas las organizaciones, empresas, industria
escuelas, etc., del país.

Según Mr. Whyte su crecimiento en los últimos cinco añ
ha sido asombroso, más del trescientos por cien; y también e
las mismas proporciones se han multiplicado las compañías d

dicadas a construir y administrar dichas pruebas. Y ofrecen toda clase de facilidades pudiendo administrarlos directamente o por correo, porque todo ello se ha convertido en un bonito negocio de millones de dólares. Del conocido y abusado *test "Benreuter Personality Inventory"* (Inventario de la personalidad de Benreuter) sólo uno de sus distribuidores, la "Stanford University Press", vendió en 1953 un millón de ejemplares. Este interesante *test* comprende 125 preguntas y como es corriente mide varias cosas a la vez. Incluye varias claves para la medida de las tendencias neuróticas; presunción; introversión-extroversión; tendencia a la dominación o a la sumisión; confianza en sí mismo; sociabilidad (p. 450). Así la personalidad del individuo con gran rapidez y facilidad queda convertida en una ficha con cifras decimales; y desde entonces las decisiones para la selección y distribución del personal estarán basadas infaliblemente en los datos de las fichas. El autor añade que según la opinión de algunos competentes sicólogos los resultados de dicho *test* han fracasado rotundamente. Pero se sigue usando cada vez más. Y comenta casos curiosísimos, increíbles, de los extremos a que se ha llegado en este campo.

La conclusión a que finalmente llega Mr. Whyte, demostrada con poderosas razones, es que con la aplicación de dichos *tests* se persigue, consciente o inconscientemente, la selección de los conformistas; los que según los resultados que rezan en las fichas ofrezcan las mejores posibilidades de adaptarse fácilmente a la marcha de la organización y crear el mínimo de problemas a la misma. El individualista debe quedar excluido por creérsele peligroso, o falto de poder de adaptación.

Con magistral ironía incluye al final del libro un delicioso apéndice titulado "Cómo hacer trampa en los *tests* de personalidad", y los consejos que da para el candidato a ingreso en una organización pueden resumirse en el siguiente: "Debe tratar de contestar como si usted fuera igual que se supone que es todo el mundo" (p. 449). Es decir, intentar no sobresalir en nada, aparecer como un perfecto conformista, reprimir el individualismo. En resumen, apuntar en las contestaciones hacia la gris mediocridad. "La pura mecánica de los *tests* elimina al hombre excepcional" (p. 218).

En el capítulo XVII, "La lucha contra el genio", habla sobre la selección de los científicos con estas curiosas pruebas. Y sobre los que ya trabajan en las organizaciones llega a la

conclusión de que en ellos domina de forma definitiva la m diocridad, lo que viene a corroborar sus tesis. Porque adem de seleccionarlos, la organización acaba por aplastarlos y mo dearlos a su gusto. Como consecuencia carecen de independe cia en sus investigaciones; hacen lo que se les ordena y siemp tienen que trabajar en proyectos concretos encaminados a reso ver problemas de aplicación práctica inmediata. Y siempre e grupo también. "En la corriente orgía de autoalabanzas (es lo escribía Whyte antes de los Sputnik) se venera la cada v mayor colectivización de la investigación... En la ideolog popular ciencia significa la aplicación de ideas; *knowing how* el cómo, sin preguntar el *why,* el por qué... Nunca hemo tenido una fuerte tradición de ciencia básica en este país y aho ra, todavía menos que antes, no nos preocupamos de crear idea nuevas — las ideas que dentro de treinta o cuarenta años ali mentarán los adelantos técnicos que tan confiadamente espe ramos" (p. 226).

Apunta también que la dos únicas organizaciones del pa que permiten y protegen la pura investigación, los laboratorio de la General Electric y los de la Compañía Bell, son los qu han logrado verdaderos adelantos e indirectamente mejores ne gocios también. Las demás buscan sólo soluciones a problema "prácticos". Nada de aventuras. De aquí que los mejores cien tíficos del país no encajen en las organizaciones y se acojan los laboratorios de las universidades que les permiten mayo libertad por lo general. En resumen, los científicos de las o ganizaciones o empresas acaban también por convertirse en bu rócratas de la misma, es decir, en buenos *organization men,* e conformistas.

Pero la vida del *organization man* como tal se prolong más allá de su trabajo. En los suburbios de las grandes ciuda des han surgido como hongos extensos grupos de viviendas, zo nas residenciales iguales unas a otras que son el lugar idea para la vida del tal tipo de hombre. "Son comunidades hecha a su imagen" (p. 295). Allí también todo está cuidadosamen te organizado, reglamentado; y las actividades de la comun dad, hasta en sus mínimos detalles, debidamente controlada por el grupo. El hombre allí queda *imprisoned in brothe hood,* encarcelado en fraternidad, como dice el autor.

El agundo escritor francés de Tocqueville, buen conocedo de Estados Unidos, en su libro *De la démocratie en Amériqu*

publicado ya hace más de un siglo (1835) dijo lo siguiente que demuestra su formidable intuición: "Si Estados Unidos llegara alguna vez a destruir su genio sería por intensificar las virtudes sociales a expensas de las otras, por convertir al individuo en prisionero de la opinión reinante, por crear en resumen una tiranía de la mayoría". Y Whyte dice que "...eso es lo que el *organization man* está logrando. Y llevándolo a cabo por lo que él cree buenas razones lo cual hace que dicha tiranía sea más poderosa, no menos" (p.439).

Todo este conformismo, sistematizado y elevado al rango de lo ejemplar e ideal, encubre una elocuente paradoja. Porque los altos dirigentes de las empresas norteamericanas, los *executives,* no son precisamente conformistas. Al contrario, suelen ser agresivos individualistas; su vida no es de pacífica adaptación al grupo sino de continua lucha con él. Por eso se salvan de la peligrosa y complaciente mediocridad y suelen salvar en cierto modo también a la organización. "Si el criterio de selección del personal fuera aplicado a todos los miembros de la organización, la mayoría de los directores de las corporaciones norteamericanas quedarían sin trabajo mañana mismo" (p.155). Estos hombres de vigorosa e individualista personalidad quieren y necesitan dominar y no ser dominados por la organización. Pero al mismo tiempo necesitan aparentar cierto grado de acomodación a las ideas populares y aceptadas. La solución radica en las palabras del presidente de una compañía: "El ideal consiste en ser individualista en privado y conformista en público" (p. 172).

En el capítulo final el autor resume los defectos y peligros que él ve en la "ética social". Pueden reducirse a lo siguiente: la anulación del individuo en aras de la mediocridad del grupo. Y poniendo por delante una filosofía cargada de buenas palabras e intenciones, no por eso menos peligrosa.

¿Solución?... No es tan ingenuo Mr. Whyte para creer que la tiene en la mano. "No hay solución —dice—. En conflicto entre el individuo y la sociedad ha envuelto siempre un dilema; siempre lo envolverá y no es más que arrogancia intelectual el creer que un programa puede resolver tal dilema" (p. 443).

A este respecto añade: "Lo que necesitamos no es volver atrás sino reinterpretar, aplicar a nuestros problemas la idea básica del individualismo y no viejas actitudes particulares...

La idea central —que el individuo y no la sociedad debe s el objetivo final— ha animado el pensamiento occidental des mucho antes de la Revolución Industrial, o del Calvinismo Puritanismo y es hoy tan vital y aplicable como nunca". Y te mina el libro con las siguientes palabras: "Debe (el individuo luchar contra la organización... la paz que ésta le ofrece es más que una rendición, y no lo es menos por serle ofreci con benevolencia. He aquí el problema".

No es preciso insistir en que el libro es un magnífico d cumento necesario para entender ciertos aspectos de la vida Estados Unidos. Tan útil para el sociólogo como para cua quier persona interesada en los problemas del hombre conten poráneo. Más aún, es sociología palpitante.

"ARROJEMOS LAS BOMBAS ASESINAS AL FONDO DEL MAR"

Por *Jesús SILVA HERZOG*

PARA el primer número de "Cuadernos Americanos", que apareció en los primeros días de enero de 1942, escribí un artículo sosteniendo que lo humano es el problema esencial. Hoy, después de más de cinco lustros sigo pensando lo mismo, nada más que lo pienso con cierta angustia y una más honda convicción; porque el hombre lejos de haber descubierto nuevos caminos sigue prisionero en el laberinto de su ignorancia y de su maldad. El hombre continúa sumergido en la crisis moral e ideológica más profunda de todos los tiempos. Por todo esto hay que repetir una y muchas veces que lo humano es el problema esencial, la fórmula elemental de salvación. Y que lo griten cien voces, mil voces, un millón de voces al mismo tiempo, para que su eco se repita de montaña en montaña y se clave en la conciencia y en el corazón de todos los habitantes de la tierra.

En 1942, como es bien sabido, Francia había sido vencida y luchaban Inglaterra, Estados Unidos y Rusia contra Japón, Italia y Alemania. Yo estuve con Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Rusia, sencillamente porque me pareció que representaban la justicia y la razón; porque se aseguraba que defendían la libertad y la dignidad del ser humano, en oposición a los principios de las potencias del eje. Debo agregar que también estuve y estoy todavía en contra de Franco y a favor de los republicanos españoles. Lo anterior lo saben bien los lectores de "Cuadernos Americanos".

Siempre he creído que todo lo que dignifica y eleva al hombre es un bien y que, todo lo que lo deprime y rebaja es un mal.

Recuerdo que entonces, en 1942, escribí que la ciencia y el arte debían estar al servicio del hombre para lograr su superación: la superación del hombre por el hombre. Con

diferentes palabras he repetido las mismas ideas en más
una ocasión, así como también que el arte y la ciencia só
pueden florecer donde hay libertad. También he escrito q
el supremo ideal humano estriba en la armonía del homb
consigo mismo, con otros hombres y con la naturaleza.

Al terminar la segunda guerra mundial no se advirtió
regocijo general que fue tan notorio al concluir la primer
Parece que en 1945, muchos presintieron que los Estados Un
dos y la Unión Soviética no marcharían mucho tiempo unid
a pesar de la Naciones Unidas, entonces flamante organism
internacional. Sin embargo, se recordaba la Carta del Atlá
tico con la promesa de las cuatro libertades; y la esperanza d
mejores años hacía olvidar la pesadilla dantesca de la guerr
En la América Latina cayeron algunas dictaduras: Guatemal
Venezuela y alguna más. Los síntomas eran buenos y tod
parecía indicar que nuestros pueblos, ya sin dictadores ni ve
dugos, gozarían en el futuro de los dos bienes más grandes d
hombre: la justicia económica y la libertad.

Después el desengaño: la guerra fría; el macarthism
las peligrosas experiencias con bombas atómicas y de hidróg
no; nuevas dictaduras castrenses más sanguinarias que las an
teriores: Odría, Trujillo, Laureano Gómez, Rojas Pinilla, Pére
Jiménez y últimamente Batista; y, a la postre, la intervenció
de los Estados Unidos en Guatemala, de la Unión Soviétic
en Hungría y la de Inglaterra y Francia en Egipto. Los go
biernos de los cuatro grandes conduciéndose como simples v
llanos.

Yo no estoy ni puedo estar en contra de los Estados Un
dos, como alguien pudiera pensarlo. Viví en ese país cuand
era niño y también en la primera juventud. Lo he visitad
más de quince veces y tengo parientes cercanos, descendient
de inmigrantes austríacos que llegaron a Nueva York en 188
o en 1885. Reconozco las virtudes de su pueblo y admiro si
ambajes las aportaciones científicas que han hecho sus sabi
más eminentes en los últimos años. Más todavía, el norteam
ricano instruido, de ideas liberales, que traté cuando gobern
ba el segundo Roosevelt, es uno de los mejores tipos human
que he conocido a través de mi ya larga vida. Pero no m

gustan los hombres del Pentágono porque yo amo la paz y ellos son hombres de guerra; ni tampoco los hombres corporativos, como ahora se les llama, porque a mí sólo me interesa el bienestar material y espiritual del género humano, en tanto que a ellos, modernos mercaderes, les domina la fiebre de lucro y los deleites que proporciona la riqueza. Por supuesto, lo que menos me gusta es la política del Partido Republicano hoy en el poder, precisamente porque está dominado por los hombres de la guerra y los directores de las grandes industrias y las más poderosas instituciones de crédito, cuyos intereses son contrarios a los del mismo pueblo norteamericano y a los de todos los pueblos de la tierra.

Los funcionarios del gobierno norteamericano aseguran en todos los tonos que luchan por la libertad, que lo que más les importa es la defensa del mundo libre frente al totalitarismo soviético. Eso estaría muy bien si fuese verdad, si la duda no asaltara aún a los más lerdos. Porque uno se pregunta: Si los gobernantes norteamericanos son paladines de la libertad, ¿por qué ayudaron a mantenerse en el poder, vendiéndoles armas y con el apoyo diplomático, a Rojas Pinilla y a Pérez Jiménez, feroces dictadores y asesinos de sus pueblos? Hay algo más: ¿Por qué han establecido relaciones tan cordiales con Francisco Franco, el tirano medieval, que aplasta sin vacilación alguna toda aspiración del pueblo español a ser libre? La respuesta a tales interrogaciones es bien sencilla: los gobernantes norteamericanos no son defensores del mundo libre sino del mundo capitalista, de la empresa privada, de las grandes unidades económicas de su país. Lo demás son palabras en que nadie cree.

Por otra parte, que no se nos diga que capitalismo y libertad son sinónimos, ni tampoco que mundo capitalista y mundo cristiano significan lo mismo; porque los ejemplos en contrario son tan numerosos que pueden llenar las páginas de un libro. El capitalismo ha sido régimen de libertad para los capitalistas, mas no siempre lo ha sido para los adversarios del sistema; y entre capitalismo y cristianismo hay una antinomia irreductible, hay contradicciones tan tajantes que jamás un hombre honrado puede desconocer.

La verdad es que la lucha no es entre el mundo libre y el no libre; la lucha es entre el capitalismo y el socialismo,

entre la propiedad individual y la colectiva; la lucha es e tre dos estructuras económicas diferentes, lo cual quiere dec diferentes concepciones de la vida del hombre en todos s variados y complejos aspectos.

Ya se sabe que del lado socialista está la Unión Soviétic Yo viví allá muy cerca de un año en el desempeño de funci nes diplomáticas, del 9 de febrero de 1929 al 5 de ener de 1930. Viajé un poco visitando varias ciudades y creo h ber adquirido, con la ayuda de abundantes lecturas, con cimientos generales del país. Después no he dejado de le buenos libros sobre la marcha hacia adelante de la inmens nación. Admiro su formidable desarrollo económico y cu tural. En unos cuantos años ha dado un salto de más de u siglo en la historia. De país precapitalista en las principale ciudades y feudal o semifeudal en la mayor parte del territo rio, es hoy una de las mayores potencias industriales del mun do, quizás la mayor después de los Estados Unidos. El ade lanto cultural ha sido notable, así como también en lo qu atañe a las instituciones de progreso social. Sin embargo, mi parecer no puede decirse lo mismo de las bellas artes en general de las ciencias del espíritu, a causa de que en es tos campos no han gozado siempre los sabios ni los artista de plena libertad.

Pero hay muchas cosas en la Unión Soviética con la cuales estoy en pleno desacuerdo: la intolerancia con la ideas ajenas; la falta de libertad de pensamiento y de acción el espionaje sistematizado; la crueldad con quienes discrepar en algo de las opiniones del gobernante; en fin, la dictadura del proletariado que, en el fondo, no es sino la dictadura de la minoría en el poder. Ya sé que esto tiene explicación, como la tienen las persecuciones de los emperadores de Roma a los cristianos, de la iglesia católica a los heréticos en el siglo XIV, y un tanto más tarde de la inquisición a los luteranos y calvinistas. Cabe añadir las recientes persecuciones de Macarthy y socios a los norteamericanos catalogados como sospechosos de herejía. En determinados momentos históricos los hombres en el poder se han creído poseedores de la verdad absoluta y juzgan peligrosos para la estabilidad del Estado, del orden establecido, a los individuos que se

apartan de esa supuesta verdad, origen de los mayores crímenes de la historia. Pues bien, por eso, incuestionablemente por eso estoy en contra de todas las dictaduras, lo mismo de derecha que de izquierda, porque lesionan el decoro de la persona. "La libertad —escribió Cervantes— es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida. . ." Y la lucha por conquistar ese bien inapreciable ha sido cruenta y larga, y esa lucha no termina todavía. Muchos fueron sus mártires en el pasado y no sabemos si serán muchos más en el futuro.

El hombre ha llegado a construir armas de guerra tan poderosas y tan perfectas que ya no sirven para la guerra. Le pueden servir para destruir, pero no para ganar batallas, ni mucho menos para ganar las guerras. Los mejores estrategas no deben estar muy seguros de la estrategia que convenga emplear en una nueva contienda armada, utilizando armas atómicas. Sus conocimientos académicos y su experiencia en la segunda guerra mundial no les servirán para nada. Lo que sí saben bien, tanto ellos como los políticos, y lo mismo los de oriente que los de occidente, es hacer alarde de su poder destructivo y lanzar amenazas a diestra y siniestra. El "bluff", de una y otra parte, está a la orden del día.

La primera contienda armada de magnitud mundial fue, generalmente, guerra de trincheras; la segunda, de grandes concentraciones de ejércitos con tanques, cañones y otras armas. Se habló entonces de divisiones motorizadas. En uno y otro caso, y en todos los casos a través de los siglos, la victoria ha consistido en que el ejército de una nación se adueña del terreno defendido por el enemigo y en la ocupación de ciudades o lugares de importancia estratégica. ¿Y en la guerra futura, con armas atómicas, se podrá hacer lo mismo? Me parece que la respuesta es absolutamente negativa. La concentración de soldados con todos sus elementos de combate serían destruidos en un momento con una sola bomba de hidrógeno; y la toma de ciudades después de haber sido hechas pedazos con un cohete atómico quedarían cargadas de radioactividad y su ocupación sería imposible por largo

tiempo. De aquí que la única solución, si así puede llamarse, es lanzar cohetes transcontinentales o de mediano alcance, armas infernales de que tanto se ufanan lo mismo los estadistas ateos que los cristianos, para destruir incalculables bienes materiales acumulados por las generaciones pasadas y presentes, a la vez que millones de vidas humanas, animales y vegetales; en pocas palabras para destruir en gran parte, si no totalmente, lo que se ha convenido en llamar civilización.

Se afirma que los Estados Unidos tienen un número mayor de armas atómicas que los soviéticos. Quiero suponer que los primeros tengan mil y los segundos solamente cien, es decir, el diez por ciento. A mi parecer ello no implicaría superioridad de los Estados Unidos, por el sencillo y elemental razonamiento de que probablemente basten diez o veinte bombas de hidrógeno del mayor poder destructivo, para dar buena cuenta de la mayor parte de los individuos que habitan en nuestra pequeña bolita de cieno.

La conclusión que se impone es que la guerra no es ninguna solución. No servirá para acabar con el comunismo como quieren los norteamericanos, ni con el capitalismo como quieren los soviéticos; servirá tan sólo, si servir puede llamarse y si cabe la paradoja, para causar la ruina, la desolación y la muerte. Por lo tanto, aún cuando no puede negarse de modo categórico la posibilidad de la tercera guerra mundial, me inclino a pensar que los grandes estadistas del oriente y del occidente no asumirán tan tremenda responsabilidad.

El comunismo tal y como lo conciben sus actuales dirigentes y el capitalismo de los Rockefeller, Morgan y Mellon, el de sus congéneres e inmediatos sucesores, serán susbstituidos en breve tiempo histórico, quizás antes de que termine el presente siglo, por los cambios derivados del progreso científico y de la técnica. No se trata de imaginar ninguna nueva ciudad de Utopía, ni tampoco de tomar actitudes proféticas; se trata simplemente de la energía atómica, de la cibernética y del perfeccionamiento de las máquinas en general para producir bienes de capital y de consumo. Con la energía atómica, sobre todo si se logra como parece muy proba-

ble, fusionar los átomos de hidrógeno con fines pacíficos, el hombre dispondrá de energía en millones de veces más que en la actualidad, siéndole entonces posible gozar de un poder mayor que el del genio que habitaba en la lámpara de Aladino. La cibernética, que substituye buen número de actos humanos y que consiste en la construcción de máquinas que superan y superarán más cada día a la más moderna y perfecta calculadora mecánica, pero con diversos fines y aplicaciones; la cibernética, repito, ahorrará al hombre no pocos de los trabajos que hoy realiza y que ocupan muchas horas de su vida.

Además, es muy importante añadir que las máquinas ultramodernas, utilizadas en algunas fábricas de los países más adelantadas desde el punto de vista de su desarrollo industrial, ya han creado conflictos al hacer innecesario el trabajo de decenas y cientos de obreros. Talleres en que trabajaban, por ejemplo, 120 obreros, hoy sus máquinas maravillosas, verdaderos robots, son manejadas por dos ingenieros.

El progreso científico y técnico no se detendrá. Nuevas fuentes de energía y nuevas máquinas crearán problemas humanos que al resolverse transformarán la sociedad. Un poco en plan de broma puede decirse que el problema principal de los economistas ya no será la ocupación plena sino la casi plena desocupación. Entonces la organización del ocio será una de las cuestiones fundamentales que será menester resolver.

Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que estamos viviendo, sin darnos cabal cuenta de ello, los comienzos de la revolución tecnológica más grande, profunda y trascendental de la historia y que esta gran revolución introducirá cambios substanciales en la organización económica, social y política en todas las naciones, lo mismo en unas que en otras, lo mismo en las de régimen capitalista que en aquellas que se desenvuelven de conformidad con los principios del comunismo soviético.

Y las malditas bombas asesinas habrá que arrojarlas a la fosa oceánica, en Mindanao, a once mil metros de profundidad para que así, en el fondo del mar, se inutilice para siempre el alma más criminal inventada por el hombre.

EL CONCEPTO DE IMPERIO NO CUAJA EN NUESTRA AMÉRICA

Por *Fernando DÍEZ DE MEDINA*

Réplica a un discurso del senador brasileiro Assis Chateaubriand, publicado en "O Cruzeiro" bajo el título de "El sentido universal del Continente Americano".

No tengo tiempo ni tranquilidad para ocuparme de cuanto dicen las revistas; deberes más premiosos fatigan mi tarea diaria. Parecerá, de otro lado, extraño que las dos veces que Assis Chateaubriand se dirige a la opinión continental por medio de las páginas prestigiosas de "O Cruzeiro", un escritor boliviano se sienta obligado a refutar algunos de sus planteamientos.

Aclaro el concepto: me siento obligado, como americano del sur, como hombre de ideas, porque todo lo que atañe al destino general de nuestra comunidad de naciones democráticas, entraña un deber y una responsabilidad. El deber de comprender lo que se propone, la responsabilidad subsecuente de decidir lo que conviene.

En este caso el silencio equivaldría a deserción. Y como el notable publicista brasilero habla en nombre de casi una mitad de América, yo quisiera contestarle por la otra mitad, si bien con la esperanza de que toda ella compartirá algunos de mis puntos de enfoque.

El señor Chateaubriand es un estadista y un conductor de opinión en su patria. Al amparo de una poderosa cadena de diarios, revistas, radio y teledifusoras, parece que ahora aspira a orientar el pensamiento americano, según su propia fórmula: "ampliar cada vez más el ciclo vital de los brasileños".

El propósito es noble. Merece aplauso. Todo hombre de conducción, en la América libre, tiene el derecho —y el deber— de intervenir en el proceso del pensamiento continental.

Pero para hablar de América, hay que saber, primero, qué es América. Y aquí comienza la divergencia.

Veamos, previamente, los aspectos positivos del cuadro que traza el publicista brasileño.

Es indudable que la ciencia, la técnica y la economía están forjando un proceso unitario de civilización en el mundo. El hermetismo político, nacional, equivale a un suicidio. La vida de relación entre los pueblos, como entre los hombres, es hoy abierta, coincidente, se apoya en el mutuo consentimiento y busca la franca interdependencia de economías y culturas.

El "minúsculo mundo doméstico" de cada Estado, no es ya el organismo cerrado y casi perfecto anterior a 1914, sino sólo una célula del cuerpo continental, que con el advenimiento de la Era Espacial acabará también por integrarse en un sistema mundial que absorberá e integrará pueblos, estados, continentes. Aislacionismo y soberbia son palabras que no cuentan en la América del Sur.

En esto Chateaubriand tiene razón.

También la tiene en su sagaz análisis de los vicios del "estatismo" y del "funcionarismo". De los peligros de la inflación que empobrece a los pueblos. Aquí si coincidimos: sólo la austeridad de la vida cívica y de las costumbres, el ordenamiento financiero, la recuperación de los signos monetarios, y el incremento de la producción harán posible un resurgimiento homogéneo de nuestras nacionalidades incipientes.

Nuestros pueblos "mediocremente desarrollados" piden un método inteligente para recuperar el tiempo perdido. Nadie niega que debemos abrirnos al torrente creador del capitalismo mundial. Hay que elegir entre la libertad y el sometimiento al absolutismo soviético. Somos economías complementarias y nos espera "un inmenso esfuerzo recíproco de paz y seguridad continental".

Esta es la parte noble en la exposición del señor Chateaubriand.

No quiero analizar una zona intermedia, de afirmaciones de dudosa eficacia, porque ello me conduciría a la polé-

mica doctrinal o tópica que deseo evitar. El publicista brasileño ignora la compleja estructura, el proceso plural y desigual de la mecánica social en los diversos países sudamericanos y ello le induce a error.

Disculpémoslo.

El señor Chateaubriand parece mejor economista y sociólogo que político, pues donde falla fundamentalmente su planteamiento es en la intención política que no ha de tardar en explotar como carga explosiva por el ámbito americano.

Chateaubriand habla francamente del "destino imperial de la Nación Argentina y del Brasil". Más adelante insiste sobre una "cabecera de Imperio pacífico y ambicioso". Remacha acerca del "sentido imperial de la vida de los pueblos". Pregona "nosotros estamos furiosamente insatisfechos y somos imperialistas". Y aunque luego aclara que nuestro "imperialismo no choca con los vecinos, es de uso doméstico, no da miedo a nadie" el discurso viene tan saturado de estrategia geográfica y planes geopolíticos, que se diría un napoleonismo redivivo sino un Congreso de Viena, trasladado a Río de Janeiro para repartirse la América del Sur, 150 años después.

Aquello del "A.B.C." y de los Bloques Regionales pasó. ¿Cómo escindir el continente sur en dos: aquí el "imperio pacífico y ambicioso" del senador brasileño —Argentina, Brasil, Bolivia, Uruguay y Paraguay—; allá —posiblemente un segundo imperio— constituido por Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Chile?

Veleidades monárquicas las hubo siempre en nuestra América. Ni Bolívar pudo sustraerse a ellas. Mas ¿por qué se apagó la estrella de Rivadavia en el Plata mientras se encendía con fulgor mayor el astro del Libertador en el Orinoco? Porque Bolívar comprendió el mandato vital de la América mestiza: república y no monarquía.

Esto era en el principio. El Imperio en el Brasil es una página triste que no deseo remover. La planta exótica importada de la Península tenía que agostarse en el trópico populachero y democratizante del Nuevo Mundo.

La historia es, siempre, más sabia que los profetas.

Imperio... En la América libre, ¿por qué y para qué?

Como idea política irrealizable. Como sistema social inadmisible. Como supuesto económico anacrónico.

El Imperio fue siempre autocrático, despótico, violento: desde el mundo del César hasta el orbe de la Era Victoriana. La metrópoli vive de oprimir y estrangular a las colonias. Todas son economías subyugadas en beneficio de una mayor que las exprime. ¿Quién haría de Estado Imperial en Sudamérica y quienes de Estados-satélites o pseudo-colonias? Este es el problema.

Rápidamente, como quien no anda muy seguro de su tesis, el publicista brasileño sustituye la palabra "imperio" por el concepto "confederación de pueblos".

Esto es distinto. Pero confederación, en esta época, y en este continente, excluye lo imperial y lo monárquico. Ya las hubo, desde la Grecia materna: agrupar, federar ciudades, pueblos, estados o naciones eso sí es digno y acequible para una americanidad consciente de su destino histórico. Confederados viven pueblos y regiones en los Estados Unidos, en el Brasil que es un semicontinente. Pueden hacerlo, mañana, los Estados de la América del Sur.

Mas no en la forma simplista que apunta el senador brasilero.

No porque Brasil y Argentina se pongan de acuerdo —como apunta Chateaubriand— las demás naciones se limitarían a inclinar la cabeza. La idea imperial significó siempre fuerza, imposición. El concepto de Confederación importa libre consentimiento, afinidad de intereses, respeto solidario y recíproco.

Tampoco parece muy acertada la lisonja a la Argentina para inducirla al principio hegemónico. Argentina significa en el continente libertad, igualdad, fraternidad. Esos argentinos que Chateaubriand sueña "imperialistas y petulantes" sólo existen en los arrabales de Buenos Aires o en el delirio peronista; el pueblo platense, en su grande mayoría, es verazmente democrático, respeta la dignidad de la persona humana, y tiene conciencia cabal de su rol conductor —conductor por la inteligencia y no por el poderío material— en el hemisferio.

Otro concepto desafortunado salta cuando el orador exclama: "nosotros devorados por los principios plebeyos de la igualdad social y republicana del gorro frigio".

¿Negación de la génesis emancipadora, desconocimiento de la realidad vital de América?

El pueblo, en el continente sur, es llama y clave, energía ordenadora, hacedor de naciones. Todo parte de su crisol genial; vuelve todo a su núcleo genésico y triunfal. Como repúblicas, somos hijos de la Revolución Francesa, no descendientes de los Reyes de Francia. Ese sentimiento de orden, esas instituciones permanentes, esa jerarquía de valores políticos, no hay que buscarlos como pide Chateaubriand en los castillos de Normandía ni en los jardines de Le Notre, sino en Palenque, Cuzco, Tiahuanaku, donde se levantaron los imperios autóctonos más regulares del pasado. Un solo botón de muestra: mil años antes que Pizarro descubriera el Gran Perú, los "kollas" o aimáras del Ande Boliviano se regían por instituciones agrarias organizando sabiamente sociedad y economía.

No se ha de desconocer la obra creadora de los genios individuales, de los grandes conductores, de los hombres de empresa; ¿pero qué sería de ella sin el inmenso respaldo de las multitudes que los producen y los encumbran?

El pueblo es, pues, en América la fuerza magna, la "lex" suprema que hace y deshace imperios, religiones, filosofías políticas y sociales.

Ya lo expresó certeramente Jefferson, gran repúblico y legislador sapiente: no hay sino dos clases de hombres; los que creen en el pueblo y los que desconfían de él.

Quien no se cuente entre los primeros no puede hablar en nombre de los americanos, el pueblo-continente en frase feliz de Antenor Orrego, la muchedumbre en marcha en pos de verdad, de justicia, de una sociedad mejor que no han de bajar ciertamente de los caducos sistemas de un europeísmo dinástico y autocrático, sino de la entraña continental, amasados con el dolor, el sudor, la sangre y los errores necesarios de una vida propia.

Plebeyos, mestizos, gentes del pueblo en el sentido noble del término somos todos en América. Queden las genealogías para los presumidos de allende y aquende el hemisferio.

Tan presuroso vuela el pensamiento de Chateaubriand que ya ubica la metrópoli de su portentoso imperio: en el estuario del Plata.

Cabe ahora preguntar: ¿de qué se trata?

¿De vender una mercancía —"O Cruzeiro"— halagando la vanidad de los argentinos? ¿De abrir nuevos mercados —o ensancharlos— para la poderosa expansión industrial de intereses mercantiles que defiende la cadena publicitaria del señor Chateaubriand? ¿O se trata, seriamente, de una política definida que si no sustenta Itamaraty al menos contaría con el respaldo de grandes sectores de la opinión brasileña?

Es tan audaz, se presenta con tintas tan violentas el discurso que se hace difícil discernir el blanco del disparo.

Repito que no todo, en América, se ha de reducir a términos de política, de técnica, de economía. El señor Chateaubriand se angustia mucho por el futuro de las industrias, de las fábricas, de las metrópolis, como si el continente fuera sólo una inmensa incógnita económica. En este punto —no por la posición sino por la intención, parecería coincidir con los marxistas que todo lo reducen al binomio cifra-producción.

¿Pero por qué no se nos habla de los problemas humanos y sociales del Continente: el analfabetismo, la desnutrición, la falta de escuelas, de caminos, de hospitales, la formación del hombre americano, que crece desorientado, muchas veces humillado, entre un capitalismo secante, incomprensivo, y una prédica comunista igualmente despótica y negadora de los valores humanos?

En el esquema del estadista brasileño falta el espíritu. No es verdad que "la única llave a nuestra disposición es el capitalismo mundial". Hay que fabricar, previamente, una cerradura para poder usar esa llave. Ella tiene que elaborarse por los sudamericanos mismos y es el espíritu confraternal, la solidaridad efectiva, para convertir el enunciado lírico de las economías complementarias en un sistema orgánico y coordinado de mercados homogéneos que se equilibren y respalden mutuamente.

El Brasil está despertando a la acción continental, afianzado en su inmenso territorio y en el mayor potencial demográfico del hemisferio: más de 60.000,000 de almas.

¿Es "O Cruzeiro" la punta de lanza de esa acción?

Entonces pediremos que ella venga no por el camino equívoco de la política de presión e incitación, sino por las vías más decorosas del entendimiento y la interdependencia de ideas e intereses.

El concepto de Imperio no cuaja en nuestra América. Ni siquiera en un plano simbólico, alegórico.

El Continente nació a la vida libre republicano y democrático. El "demos" es su fuerza original. Cambiemos, pues, la tesis cesárea por un sistema confraternal, abierto y solidario, donde cada nación sudamericana se sienta igualmente soberana y responsable por sus actos y por los que deba ejecutar en sociedad con las demás.

América es democrática de esencia y de presencia. De Norte a Sur. No es en los vericuetos del castillo de Luis Felipe donde vamos a encontrar la clave de un resurgimiento americano, sino bajo la humilde tienda de Bolívar donde germinaron los más puros principios de esa filosofía política y social que todavía no aprendieron muchos estadistas sudamericanos.

Por el inmenso poder que el destino puso en sus manos, por su posición de estadista y conductor de opinión, Assis de Chateaubriand tiene que comprender estas razones. Tiene que acercarse al hombre del pueblo, entender su lengua y su razón. Auscultar las palpitaciones plurales de esta nueva humanidad que recién asoma a los bordes de la ciencia y la cultura.

"Nadie puede ser impunemente poderoso" —dijo cierta vez el Libertador con profunda intuición.

Que esa vida fecunda de removedor de ideas y promotor de empresas en que se ha movido el publicista brasileño, se corone con una tarea idealista y superadora de rendimientos materiales.

Este es mi mejor deseo. Porque para el Brasil y para Chateaubriand siempre será más noble una servidumbre voluntaria al ideal de engrandecimiento pacífico y amistad decorosa entre los pueblos de la América del Sur, que dominarlos y organizarlos en función puramente utilitaria.

No sólo de usinas y de bancos viven los pueblos.

América, el continente de la esperanza, tierra de libertad, debe preservar su tradición democrática de toda forma pasada o moderna que atente contra la firmeza de sus instituciones.

La palabra "imperialismo" es una blasfemia en este hemisferio. Que no la volvamos a escuchar como no sea en son de crítica y repulsa.

Y al señor Chateaubriand pidámosle que por ese mismo poder que confiere a su palabra la cadena publicitaria que la difunde en el continente, se convierta en un paladín de la Buena

Causa que es más que serlo de los negocios y las empresas gigantescas.

¿Cuál es la buena causa en la América Libre? La verdad, la libertad, la justicia social. La responsabilidad del conductor, sin la cual no hay progreso ni estabilidad colectivas. Lo que piensa, lo que siente, lo que dice, lo que pide el hombre del pueblo.

El hombre americano es antes que la economía americana.

Necesitamos una nueva pedagogía de amor, de tolerancia, de equidad. Hay que distribuir mejor la riqueza, evitar los monopolios del poder y del saber. Que la cultura llegue a todos para que todos contribuyan al proceso civilizador. Que la América que Martí llevó sangrante en su corazón, renazca cada día en cada americano como deber, como sacrificio, como responsabilidad solidaria y compartida con todos los pueblos y naciones del hemisferio.

La historia es irreversible. Nada vuelve. Dejemos dormir imperios y emperadores en sus féretros de bronce.

La "civitas" de América es libertad y es democracia. Libertad dentro del orden, democracia con dignidad. Y no nos avergoncemos de nuestras repúblicas todavía confusas, de andar lento y perezoso, porque de ellas brotará el nuevo humanismo que ha de salvar el decoro de la especie humana.

Esperemos. Y entre tanto a seguir luchando, en la porfía de los días, por la América fidedigna que la Cruz del Sur simboliza en sus cuatro puntas fulgurantes: Verdad, Libertad, Dignidad, Responsabilidad.

SITUACIÓN ACTUAL DE CENTRO-AMÉRICA*

Por *Jorge L. TAMAYO*

YA se ha dicho en páginas anteriores que esta región que durante el período colonial formó unidad administrativa dentro del Imperio Colonial Español, al independizarse en 1821 se incorporó al Imperio Mexicano. Dos años más tarde, se separó para constituir una nueva nacionalidad llamada Centroamérica; pero una de las provincias, Chiapas, resolvió anexarse definitivamente a México, de manera que ya no tomó parte de la naciente Centroamérica.

Lamentablemente diversas disensiones interiores y una serie de problemas políticos, hicieron que esta nacionalidad no pudiera consolidarse y que a partir de 1835 se desintegrara, constituyendo separadamente naciones independientes, lo que al fin se consumó en 1847, surgiendo así: Guatemala, Honduras, Salvador, Nicaragua y Costa Rica.

Varios han sido los intentos para lograr rehacer la unidad centroamericana, pero éstos han fracasado de manera que a la fecha se considera una posibilidad bastante remota la fusión política de estos países y aún los más optimistas han orientado sus esfuerzos hacia una integración o coordinación económica, social y aún política.

Los factores que principalmente estorbaron la reestructuración política de Centroamérica han sido la serie de cacicazgos políticos que en cada uno de esos países han existido y que no se resignan a subordinarse a un poder central. Además, la inter-

* Capítulo final del tomo XVIII "México y América Central" de la novísima edición de la *Geografía Universal,* publicada originalmente bajo la dirección de P. Vidal de la Blanche y L. Gallois, revisada y puesta al día por el Ing. Jorge L. Tamayo.

La publicación de este capítulo se hace con autorización y por gentileza de "Montaner y Simón", S. A. de Barcelona, editores de la obra.

ferencia simultánea de la Gran Bretaña y de los Estados Unidos que quisieron apoderarse materialmente de importantes porciones del territorio y después, al ser desplazada la Gran Bretaña, los Estados Unidos han adquirido una gran hegemonía política y económica sobre la región, esta influencia ha crecido con el tiempo y a la fecha es sumamente amplia y vigorosa.

Fisiográficamente el amplio territorio que se extiende desde la frontera mexico-guatemalteca a la panameña-colombiana es bastante semejante y sus recursos naturales con pequeñas variantes, son también similares. No así por lo que hace a su población, pues mientras Guatemala, Honduras, Nicaragua y en menor grado Panamá, ofrecen núcleos de gran importancia de aborígenes, Costa Rica y El Salvador tienen una población principalmente formada por descendientes de emigrantes europeos. También por lo que hace a los niveles culturales, no es uniforme y tampoco su padrón de vida.

A pesar de la corta extensión de toda la región, la falta de efectivas comunicaciones ha creado un parcelamiento de la zona y un acentuado "chauvinismo" de suerte que los habitantes de los diversos países se ignoran y desconocen en lo general, guardando una actitud hostil y poco cordial hacia sus vecinos.

Seguramente esta situación ha sido estimulada por los caciquismos a que antes se hicieron referencia, que han sido el punto de apoyo de las dictaduras que estos países han sufrido por varios decenios, con pequeñas interrupciones. Factor también muy importante ha sido la influencia exterior que ha tenido empeño en estorbar el buen entendimiento y la fraternidad entre estas pequeñas naciones.

El hecho geográfico que interesa destacar es el que, pese a su corta extensión y a la ausencia de obstáculos naturales que pudieran justificar la situación, estas naciones se han encontrado aisladas entre sí y no existe ni un ferrocarril ni una carretera que las ligue por completo cruzando la región longitudinalmente.

Además de estos países independientes existe una colonia europea, Honduras Británicas, que es vecina a México y Guatemala.

En todos estos países se habla la lengua española, la religión católica es la dominante y culturalmente se conservan las influencias de la dominación española, pero en los últimos años las costumbres y las actitudes estadounidenses se han ido intro-

duciendo principalmente en torno a las factorías o instalaciones de ese país.

Algunas características de la economía centroamericana

La superficie total de Centroamérica es de 515,493 Km.² y de ellos sólo 4.281,963 hectáreas, o sean 42,819 Km.² están bajo cultivo representando aproximadamente el 12% de la superficie total de la región. Además 39,215 Km.² son praderas y pastos permanentes; 218,000 Km.² son tierras con bosque y 66,000 Km.² están cubiertos de construcciones o son improductivas, etc.

Según estimación de la Comisión Económica para la América Latina, la extensión de las tierras potencialmente productivas, pero aún no utilizadas se estima en cerca de 70.000 Km.² o sea que será posible incrementar en 166% la superficie actualmente abierta al cultivo en esta región.

Los recursos minerales no han sido explorados, si bien en pequeña escala se extrae cobre, plomo, zinc y metales preciosos, pero desde hace algunos años existe la certeza de la existencia de importantes depósitos de petróleo, por lo que los consorcios internacionales están gastando mucho dinero en exploraciones e incluso tomando posiciones políticas dentro de esos países, para asegurar el dominio de la zona en que puedan localizarse yacimientos petrolíferos.

La misma Organización ha estimado en 2.000,000 de KW. las posibilidades hidroeléctricas o sean aproximadamente veinte veces la capacidad de las plantas hidroeléctricas actualmente instaladas en la región.

La población ascendía a 10.217,299 habitantes en 1955 y se encuentra concentrada en las tierras altas. La ubicación de las áreas más desarrolladas no está relacionada con la existencia de recursos, sino más bien obedeciendo a factores históricos y a hechos políticos, como el que en cada uno de los países, la población más importante sea la capital de la nación.

La densidad es variable yendo a 8 h./Km.² en Nicaragua a 102 como máximo en El Salvador, quedando entre estos extremos 29 en Guatemala, 18 en Costa Rica, 14 en Honduras y 12 en Panamá.

La tasa de crecimiento en general es muy alta, destacán-

dose en primer término Costa Rica, El Salvador y Panamá, le siguen Guatemala, Nicaragua y Honduras. Según datos de 1950 en lo general 65.2% de la población económicamente activa se dedicaba a la agricultura; 9.7% a las manufacturas; 5.4% al comercio y 13.4% a otros servicios incluyendo transportes y comunicaciones.

La minería es una actividad poco importante, pues sólo absorbía el 0.3%; la generación de energía eléctrica y otros servicios urbanos 0.2% y la industria de la construcción 2.7%. Sin embargo, si se analizan estas cifras con detalle, se observarán contrastes muy fuertes como son que el 83% de la población de Honduras se dedica a la agricultura, el 54.7% en Costa Rica; el 63.2% en El Salvador, el 67.7% en Nicaragua, el 68.2% en Guatemala y el 54.7% en Panamá.

La Comisión Económica para América Latina enjuiciando la situación económica de Centroamérica dice: "El ingreso generado es bajo y refleja las limitaciones que imponen al crecimiento entre otros factores, la falta de capital, de técnica y sobre todo de mercado y la inestabilidad de los mercados externos"... "La distribución del ingreso concentrado en una parte relativamente pequeña de la población, reduce aún más la magnitud del mercado disponible para la producción interna"... "Todo ello determina un patrón de consumo desfavorable al desarrollo de las manufacturas en Centroamérica, sobre bases nacionales o locales"...[1]

Afortunadamente, en los últimos años se ha establecido una corriente bastante popular buscando la integración económica de las naciones de Centroamérica si bien lamentablemente a esta corriente se ha sustraído la República de Panamá, razón por lo que los estudios que se han llevado a cabo en ese sentido y los esfuerzos sólo se refieren a Guatemala, Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica.

Posible integración económica

DESDE 1952 en que la política de integración se ha puesto en práctica se consideró necesario lo siguiente:

1º—Que se desarrolle entre las naciones centroamericanas

---

[1] *La integración económica de Centroamérica*, 1956, pág. 4.

"una política connacional favorable al libre comercio de los productos de la región".[2]

2º—Que "se apliquen continuadamente los adelantos de la técnica tanto en las industrias establecidas como en la proyección de nuevas empresas".[3]

3º—La necesidad de disponer de transporte y energía eficientes y baratos.

4º—Formular programas de financiamiento de capital privado, público o mixto con parca participación de inversiones extranjeras.

Afortunadamente y pese a las fuerzas económicas y políticas exteriores adversas y a los acontecimientos políticos locales, ha sido posible que esta tendencia a la integración dé algunos pasos firmes.

Reconociendo la necesidad de disponer de transporte eficaz y barato, se han intercambiado informes, se hacen esfuerzos por terminar la Carretera Panamericana, construir otras internacionales y aún se intenta crear una flota centroamericana.

Los reconocimientos parciales de las zonas boscosas y las explotaciones existentes se realizaban sin cuidar de proteger tan valioso recurso; además esta zona exporta productos forestales en bruto teniendo que importar papel, cartón y otros productos elaborados y semielaborados.

Otra fuente potencial de riqueza importante se deriva de las actividades pesqueras que han sido completamente olvidadas, pero que afortunadamente ya se están estudiando.

La industria textil es la más importante en Centroamérica. Existe en los cinco países en diferentes condiciones de adelanto técnico y con la limitación de cortos mercados que frenan la producción. Por otra parte, la producción de fibra de algodón en Centroamérica se ha desarrollado en los últimos años a un ritmo que permite no sólo satisfacer su consumo interno, sino también disponer de cuantiosos excedentes, lo que es fuente de problemas por la sobreproducción mundial que estamos soportando. Afortunadamente desde 1952 se ha observado en la economía centroamericana un ritmo de crecimiento tanto por la influencia de factores internos como externos. "Entre los elementos más importantes de índole interna que han influído

[2] Obra citada, pág. 5.
[3] Obra citada, pág. 5.

positivamente en las actividades de la región, merecen destacarse los programas de construcción de nuevas carreteras y conservación de las existentes; el impulso dado a las obras de electrificación; la instalación de nuevas plantas industriales, de las cuales se han construido no menos de treinta desde 1952 y las inversiones en la agricultura, principalmente en los sectores de explotación".[4]

"El factor externo más importante fue el nivel de los precios obtenidos por las exportaciones. No obstante que el volumen físico exportado por el conjunto de Centroamérica experimenta una ligera disminución de 21% en 1954 en relación con 1952, el nivel general de precios de exportación alcanzó un alza substancial de 18.1%. Por su parte el nivel general de precios de importación permaneció prácticamente constante entre 1952 y 1954 mientras que el volumen físico importado en 1954 fue 20.7% superior a 1952".

"Si bien en los últimos años se han efectuado en Centroamérica progresos de importancia en lo que respecta a ampliación de la capacidad de generación de energía eléctrica, la instalación de plantas generadoras y de líneas y redes de distribución ha procedido en la mayoría de los países con retraso respecto a la demanda de fluido. Sólo en algunas de las principales zonas de consumo se ha logrado en 1954-55 un mejoramiento considerable, pero en otras existen fuertes déficit que han hecho imperativo el racionamiento del fluido eléctrico en determinados períodos del año en los que se agudiza la escasez".

De fines de 1951 a fines de 1955 la capacidad total de generación de energía eléctrica en Centroamérica aumentó de 175,000 a 262,000 KW. y por lo que hace a la generación de energía pasó de 554 millones a 771 millones de KW. hora que significa una tasa media de incremento anual de 36%.

Entre las más importantes ampliaciones hay que señalar la correspondiente a las dos primeras unidades de 15,000 KW. cada una del proyecto hidroeléctrico del río Lempa en El Salvador, puestos en servicio en 1954, la segunda unidad de ... 1,280 KW. del sistema hidroeléctrico de San Luis en El Salvador.

En Costa Rica se pusieron en operación 900 KW. hidráulicos, gracias a la presa de Birris y en 1954 se puso en servicio

[4] Obra citada, pág. 17.

la primera unidad de vapor de 5,000 KW. de San Antonio a inmediaciones de la capital, para servir a la zona central del país. La segunda unidad de esta misma planta, 5,000 KW. se puso en operación en 1955 y además se agregaron otras con 7,100 KW. adicionales.

En Nicaragua se instalaron de 1953 a 1955, tres plantas diesel de 3,000 KW. cada una para servicio de la ciudad de Managua. En Guatemala en 1954 entró en operación la segunda unidad de 3,000 KW. de la planta hidroelécrica de El Salto; también otras pequeñas plantas con una capacidad adicional de 895 KW y en el curso de 1955 se añadieron 2,700 KW de distintas plantas hidroeléctricas.

Finalmente en Honduras, la empresa de servicio público de Tegucigalpa instaló en 1952 dos unidades diesel de 800 KW. cada una y para 1953 entraron en operación varias plantas municipales que en conjunto tienen capacidad de 1,405 KW. En 1955 se agregó una nueva unidad de 800 KW. en la planta de Tegucigalpa.

Hasta la fecha es El Salvador el país que mayor aprovechamiento ha dado a su potencial hidroeléctrico y al desarrollar el sistema del río Lempa ha logrado no sólo producir energía, sino mantener el voltaje en condiciones normales, suspender por completo el racionamiento y disminuir en un 25% el precio de la energía eléctrica.

Todavía quedan pendientes de ejecutar otros proyectos como son la terminación del sistema hidroeléctrico del río Lempa, la instalación de varias plantas termoeléctricas en Costa Rica, el proyecto hidroeléctrico de Garita en ese mismo país, el de Jurún-Marinalá en Guatemala, que permitirá producir 40,000 KW. y el proyecto del río Lindó en Honduras que dará oportunidad de generar 25,000 KW., así como la planta de vapor de Managua de 30,000 KW. y en Nicaragua se estudia la posibilidad de aprovechar el río Tuma para generar 50,000 a 70,000 KW. Todavía quedan en reserva otros proyectos de mayor envergadura como el de Guarajambalá entre El Salvador y Honduras, en el que se podrían obtener de 100,000 a 120,000 KW. y el aprovechamiento de las aguas de los lagos Nicaragua en el que se podrían generar de 100,000 a ..... 170,000 KW.

Estos proyectos que necesitarán grandes inversiones y ade-

más un mercado muy amplio, sólo podrán llevarse a la práctica desde el punto de vista técnico, estableciendo interconexión de los sistemas, lo que obliga a un entendimiento al respecto de los países vecinos.

Elemento importante para la integración del transporte en Centroamérica será la terminación de los trabajos de la carretera interamericana. "A principios de 1953 la longitud pavimentada representaba el 33% del total, la construída sin pavimentar el 49% y quedaba un 18% sin construir. Los trabajos efectuados se concentraban principalmente en tres países: Guatemala, Nicaragua y Costa Rica. De 1953 a 1954 se han pavimentado algunos tramos de la carretera y se han revestido algunas partes transitables. Sin embargo, el hecho de mayor importancia registrado en esa ruta ha sido la apertura en mayo de 1955 de la interconexión de 105 Km. entre la frontera de Nicaragua y Bagaces en Costa Rica que permite el tránsito ininterrumpido desde el kilómetro 303 en Guatemala —distante como se ha visto 40 Km. de la frontera de ese país con México— y San Isidro del General en Costa Rica a 207 Km. de la frontera de Panamá. Quedan pues por realizar las dos conexiones mencionadas que permitirán efectuar el tránsito a través de todo el territorio de México hasta Panamá. En 1955 se han intensificado los trabajos en el tramo México-Guatemala y como resultado de ello se espera que en 1958 quede habilitado".

Además es interesante señalar que en todos los países centroamericanos se está trabajando activamente en la construcción de carreteras, tomando como eje la panamericana que constituirá en lo futuro, un sistema de comunicación vial de gran importancia.

Desde 1952 se han establecido en Centroamérica no menos de treinta y una plantas industriales nuevas. Entre las producciones más destacadas en este campo figura la ampliación en la producción de cemento, la instalación de tres hornos nuevos, dos de ellos en El Salvador y otro en Nicaragua, la instalación de cuatro fábricas mecanizadas de calzado de cuero y la apertura de dos tenerías modernas, la inauguración de dos plantas de madera multilaminar que aprovecharán los cuantiosos recursos forestales centroamericanos; la entrada en operación de dos fábricas de leche en polvo, otras tantas de aceites vegetales y una de margarina. Además se han hecho adiciones de equipo

moderno automático a la capacidad de producción de la industria textil".[5]

Tomando en cuenta los recursos naturales disponibles, las posibilidades del mercado interno y las posibilidades de exportación, se ha planeado el establecer algunas industrias nuevas, como podrían ser la refinación del petróleo, toda vez que el consumo de productos derivados del petróleo ha ido en constante aumento durante los últimos veinte años.

En Centroamérica no hay producción en refinación de petróleo y el consumo es igual a las importaciones. De acuerdo con las estadísticas disponibles, puede observarse que el consumo de productos derivados del petróleo está aumentando rápidamente en Centroamérica. Todo ello hace que se considere como factible el establecimiento de una refinería de petróleo con una capacidad de 6,000 a 10,000 barriles diarios, buscando una adecuada localización.

En términos generales la situación es favorable para el abastecimiento del petróleo crudo.

"Como el consumo principal es del lado del Pacífico, California y Colombia y en menor grado el Perú, serían probablemente los mejores proveedores, porque el transporte desde esas fuentes probablemente no sería muy costoso. El petróleo colombiano en cuanto a su embarque en la costa atlántica está exento de los impuestos del Canal de Panamá. También Venezuela, México y el este de los Estados Unidos son posibles fuentes de abastecimiento de petróleo en crudo y de productos semiterminados de los dos primeros en la actualidad importan tan sólo del lado del Atlántico y los costos de transporte desde el este de los Estados Unidos, pueden ser altos".[6]

México podría estar en condiciones de proporcionar ya sea en el Atlántico o en el Pacífico, por Salina Cruz el crudo necesario para este interesante proyecto.

También la fabricación de llantas y neumáticos ofrece perspectivas derivadas principalmente de la terminación de la carretera panamericana y del aumento de la red de carreteras; el interés por establecer fábricas de envases de vidrio, drogas biológicas y ampolletas, productos biológicos para uso veterinario, productos biológicos para uso humano, producción de envases,

[5] Obra citada, pág. 26.
[6] Obra citada, pág. 36.

tinta para imprenta, tinta para escribir, papel carbón, cintas de máquinas para escribir, tuberías soldadas, fertilizantes químicos, insecticidas y fungicidas, pinturas y barnices.

Ya hemos señalado en capítulos anteriores cómo, a pesar de ser Centroamérica una angosta faja con amplio litoral sobre el Océano Atlántico y el Pacífico, su comunicación con el exterior es bastante restringida por falta de puertos adecuados y vías de navegación y que las que le visitan son principalmente propiedad de monopolios exportadores de materias primas, poco interesados en establecer un tráfico netamente comercial.

Lamentablemente hasta la fecha la situación de Centroamérica en términos generales es de exportación de materias primas, por las que se obtiene un pago injusto, teniéndose que abastecer de la mayor parte de sus manufacturas y aún de alimentos en el exterior, los que recibe a un costo elevado.

Esta situación que algunos autores llaman de país semicolonial y que ahora en forma eufemística las organizaciones internacionales la denominan como país subdesarrollado, impiden el progreso de los países centroamericanos y la mejoría del nivel de vida de sus habitantes. La corta extensión del territorio de cada uno de los países, su turbulenta vida durante el siglo pasado, los cacicazgos políticos que han detenido su natural evolución, etc., han impedido la formación de capitales, siendo necesario que Centroamérica haya permitido la entrada de inversiones extranjeras que de hecho se ha apoderado de la totalidad de los renglones importantes de la economía.

Los siguientes párrafos de un estudio de las Naciones Unidas a través de la Comisión Económica de la América Latina, titulado "La Política Tributaria y el Desarrollo Económico en Centroamérica" son ilustrativos y que preferimos reproducir textualmente porque son fiel e imparcial reflejo de la situación de la zona.

"No se dispone de datos completos sobre las inversiones directas extranjeras en Centroamérica. Sin embargo, la información que se ha reunido en una publicación reciente de las Naciones Unidas[7] es suficientemente ilustrativa para los fines de este informe acerca de su origen, su orden de magnitud y su distribución entre diferentes tipos de actividades económicas".

---

7 Naciones Unidas, *Las inversiones extranjeras en América Latina.* (No. de venta 1954, II-G. 4).

"Las inversiones extranjeras directas en Centroamérica provienen predominantemente de Estados Unidos. Las inversiones de otros orígenes (principalmente el Reino Unido y Canadá), sólo tienen alguna importancia en Costa Rica y El Salvador. Se ha estimado que las inversiones de Estados Unidos en Costa Rica representaban casi las tres cuartas partes de un total de 105 millones de dólares en 1949. El resto consistía en inversiones británicas (alrededor de 21 millones de dólares) principalmente en empresas ferrocarrileras y, en menor grado, en inversiones francesas y alemanas, que se estimó ascendían en 1938 a 4 y 3 millones de dólares, respectivamente".[8]

"El total de las inversiones extranjeras privadas directas en El Salvador se estimó aproximadamente en 25 millones de dólares en 1951.[9] Las de Estados Unidos, principalmente transportes (International Railways of Central America) y en empresas de servicio público, representaban casi las tres cuartas partes de este total. Las inversiones británicas, estimadas en un valor nominal de 1.2 millones de libras esterlinas a fines de 1949, consisten principalmente en un interés mayoritario en The Salvador Railway Company, una fábrica de cigarrillos, una sucursal del Banco de Londres y América del Sur y diversas compañías de Seguros que operan en el país. Las inversiones canadienses, estimadas en 4 millones de dólares en 1942, se han hecho en plantas de energía eléctrica pertenecientes a una subsidiaria de la International Power Company (del Canadá)".

"Se estima que las inversiones en empresas de Guatemala hechas por países distintos a Estados Unidos son muy pequeñas. Las inversiones británicas, que son de escasa importancia, incluyen intereses en una compañía de Estados Unidos que opera en el país y en la sucursal de un banco británico en la ciudad de Guatemala. En cambio, las inversiones de Estados Unidos, efectuadas principalmente en la agricultura (United Fruit Company) y en los transportes (International Railways of Central America), se estimaron en 108 millones de dólares a fines de 1952".

---

[8] Stacy May and Associates, Costa Rica: *A Study in Economic Development, op. cit.*, p. 263. Una estimación oficial basada en una definición más restringida, calculó las inversiones directas totales de Estados Unidos en 62.1 millones de dólares a fines de 1950. *(Las inversiones extranjeras en América Latina*, p. 75).

[9] Naciones Unidas, *Programa de asistencia técnica, desarrollo industrial de El Salvador* (Doc. St./TAA/J/El Salvador). R.

"En Honduras predominan también fuertemente las inversiones directas de Estados Unidos. En 1943 eran de 37.2 millones de dólares y en 1952 habían ascendido ya aproximadamente a 81 millones, representadas en gran parte por las inversiones en plantaciones bananeras hechas por la United Fruit Company y la Standard Fruit and Steamship Company, y en menor grado por inversiones en la minería".

"Aun cuando las inversiones extranjeras privadas en Nicaragua han sido importantes en otros tiempos, habían descendido considerablemente por los primeros años de la guerra. Se debió esto en gran parte a la liquidación de las inversiones de Estados Unidos en ferrocarriles a principio de los años veinte y en empresas de servicios públicos en 1941, así como el abandono de las plantaciones bananeras de la Standard Fruit and Steamship Corporation a fines de los años treinta. En 1943 se estimaron las inversiones directas de Estados Unidos en sólo 4.3 millones de dólares. Por 1950 habían aumentado a 9.0 millones de dólares, en gran parte como resultado de un aumento de las inversiones en minas de oro. No se dispone de estimaciones del valor de las inversiones canadienses directas, que siguen en importancia. Se han concentrado también en las minas de oro, ya que tres de las seis compañías principales son de capital canadiense y corresponde a ellas más de la mitad de la producción de oro del país. Las inversiones británicas son de menor importancia y se han limitado a la banca y los seguros".

"El valor de los intereses estadounidenses que ejercen el control de diversas clases de empresas en Panamá, ascendía según cifras oficiales a 28.500,000 dólares en 1929; a 26.700,000 dólares en 1936; a 110.000,000 en 1943; a 348.000,000 en 1950 y 393.000,000 en 1952".[10]

"En Panamá se ha invertido poco capital norteamericano en industrias manufactureras, y prácticamente ninguno en las empresas mineras. En cambio, la agricultura ha absorbido inversiones norteamericanas desde comienzos del presente siglo. La producción agrícola en gran escala se realiza en Panamá principalmente por la United Fruit y su filial, la Chiriquí Land Company desarrolla sus actividades en la provincia de Bocas del Toro y produce principalmente cacao y

[10] *Las inversiones extranjeras en América Latina,* Naciones Unidas, 1955, pág. 138.

abacá; la Chiriquí Land Company lo hace en la provincia de Chiriquí y se dedica principalmente a la producción de plátanos. En 1949, las dos compañías cultivaron una extensión de unas 15,360 hectáreas, de la cual el 50% se dedicaba a la producción de plátanos, el 33% al cacao y el resto al abacá. Dichas compañías producen también aceite de palma, teca y otras clases de madera. Se están efectuando importantes inversiones extranjeras a fin de reanudar el cultivo del plátano en regiones donde las enfermedades habían destruido las plantaciones. En 1953, las exportaciones de esta fruta ascendieron a 4.600,000 racimos, con valor de 8.000,000 de dólares, o sea más de la mitad del valor total de las exportaciones del país".[11]

"Las centrales eléctricas, instalaciones de gas y líneas telefónicas que forman parte de los servicios públicos de la ciudad de Panamá y de Colón, pertenecen a una filial de la American and Foreign Power Company que está a cargo de su explotación".

"Los capitales extranjeros (principalmente norteamericanos) han desempeñado un papel preponderante en la banca comercial y en los seguros".[12]

Por lo que hace a la aparente buena situación de la marina panameña, lamentablemente es una situación ficticia, por lo que en la obra ya citada se dice: "El capital que representan estos barcos puede considerarse, pues, como invertido en actividades navieras internacionales más bien que en empresas panameñas".

"La sumaria revisión anterior indica a grandes rasgos la distribución por industrias de las inversiones extranjeras directas en Centroamérica, caracterizadas por una muy fuerte concentración en la producción agrícola para exportación, en los servicios de transportes y comunicaciones, en los servicios de energía eléctrica y también en empresas mineras en el caso de Honduras y Nicaragua. Esta distribución se expone un poco más claramente en el cuadro 31 que muestra los datos sobre las inversiones de Estados Unidos. Como éstas representan el grueso de las inversiones extranjeras directas en Centroamérica y las inversiones de otros países, fue-

---

[11] Obra citada, pág. 139.

[12] *La política tributaria y el desarrollo económico en Centro América*, pág. 110.

ra de las efectuadas en la agricultura para exportación se han confinado también a los mismos campos de actividad, el cuadro puede tomarse como bastante indicativo de lo que sucede en la región a este respecto".

CENTROAMERICA: VALOR DE LAS INVERSIONES DIRECTAS NORTEAMERICANAS AL FIN DE 1943 Y DE 1950
(Millones de dólares)

	Costa Rica		El Salvador		Guatemala		Honduras		Nicaragua		Panamá	
	1943	1950	1943	1950	1943	1950	1943	1950	1943	1950	1943	1950
1. Transporte y servicios públ. a)	6.0	10.8	13.4	16.8	62.8	72.2	8.1	8.8	0.7	0.9	22	132
2. Minería	—	—	—	—	b)	b)	2.1	—	2.1	—		
3. Comercio	0.1	2.8	—	—	1.4	3.3	—	—	0.2	0.6	5	11
4. Distribución de petróleo	1.3	3.8	—	—	1.1	3.6	—	—	0.7	—	38	181
5. Industrias manufactureras	0.7	—	—	—	—	—	1.7	—	0.2	—	—	—
6. Agricultura	21.7	44.7	—	—	19.3	—	23.4	—	0.2	—	10	
7. Otros	1.1	—	—	—	—	—	—	—	0.2	—	35.3	7
TOTAL	30.9	62.1	14.9	18.5	86.9	105.9	37.2	61.9	4.3	9.0	11.0	348

FUENTE: Adaptado de Naciones Unidas. *Las inversiones extranjeras en América Latina* (Mo. de venta: 1954 II. G. 4) pp. 85, 105, 109, 118, 134.

a) Principalmente ferrocarriles, instalaciones portuarias, servicios de energía, radio y telecomunicaciones.

b) No disponible: dos compañías norteamericanas invirtieron en 1950 alrededor de 2.5 millones de dólares en la explotación de zinc y plomo (Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento, *The Economic Development of Guatemala*, Washington, D. C., 1951, p. 123).

Aun cuando los datos expuestos en dicho cuadro lo revelan sólo parcialmente, la tendencia de postguerra ha apuntado realmente hacia una mayor concentración de la inversión extranjera tradicional en la región. Se ha debido en gran parte a los siguientes factores:

a) Las reinversiones de las compañías fruteras de Estados Unidos, sobre todo en Costa Rica y Honduras, encaminadas a intensificar la rehabilitación de las superficies de cultivo y la relocalización de las plantaciones bananeras.

b) El aumento de las inversiones en la minería de oro en Nicaragua, en la minería de plata en Honduras y, en menor grado, en la de zinc y plomo en Guatemala.

c) La intensificación de los servicios internacionales de dos compañías de aviación de Estados Unidos (Pan American y TACA) y

d) La ampliación de la planta y equipo de las compañías de energía eléctrica en Costa Rica, El Salvador y Guatemala.

Ponderadamente la Comisión Económica para la América Latina señala objetivamente los hechos y con la pasión de ver las torturas de su patria, Alfonso Bauer Paiz, señala cómo en Centroamérica se enfrentan las prácticas actuales de colonización, con la soberanía.

"Así surge en la vida de los pueblos americanos una dificultad casi insuperable que consiste en la oposición de los intereses económicos norteamericanos al desenvolvimiento institucional de nuestras naciones. Si un pueblo, en elecciones democráticas, ha formado un Gobierno dispuesto a acatar los sentimientos de la mayoría y a responder a los dictados de la conveniencia nacional, inmediatamente aquellos intereses obstaculizan su gestión administrativa. Se le plantea al gobierno la disyuntiva: o responde efectivamente a los anhelos populares y a la necesidad de organizar las instituciones requeridas para el desarrollo económico y social, en cuyo caso, sabe de antemano que sufrirá la embestida difamatoria y la presión económica, cuando no la militar, patrocinada por las corporaciones financieras norteamericanas en alianza con los sectores antipatrióticos de la nación; o, para evitar tales perjuicios, cae en otro mal mayor: ceder en su posición, traicionar los intereses del pueblo, y convertirse en sirviente del capital imperialista".

"Este fenómeno, cuya frecuencia se acentúa al correr de los años se podría denominar, lucha entre la soberanía y la colonización".

Estos conceptos escritos específicamente sobre Guatemala son válidos con diversas variantes respecto a la situación económica de los países centroamericanos.

"En cambio, las inversiones extranjeras en la industria manufacturera y en el comercio han sido de menor importancia.[13] En el período de postguerra las inversiones extranjeras en industrias secundarias se han destinado principalmente a unas cuantas plantas de transformación pertenecientes a

---

[13] Aparte de las actividades de residentes extranjeros, particularmente en el comercio de importancia y de menudeo, que aquí se consideran como internas.

la United Fruit Company.[14] La única actividad comercial que ha atraído capital extranjero de alguna importancia ha sido la distribución de petróleo".

"La fuerte concentración de la inversión extranjera privada en Centroamérica en la agricultura y en las industrias extractivas para exportación y servicios conexos, concuerda estrechamente con lo que sucede en general en otras regiones de producción primaria. Por supuesto, sería simplificar mucho las cosas explicar esta tendencia sólo por razones de naturaleza económica. Sin embargo, parece bastante claro que la explicación reside esencialmente, por una parte, en el muy limitado mercado interno en los diversos países del Istmo y, por la otra, en los grandes y crecientes mercados —salvo durante la depresión de los años treinta— para los productos centroamericanos en los centros industriales de Norteamérica y Europa".

"El mercado interior de los países centroamericanos está limitado no sólo por el bajo nivel de la población total y la falta de un sistema de transportes adecuado, que lo reduce todavía más en extensión geográfica, sino también, y en un sentido más importante, por la productividad relativamente baja y en consecuencia el reducido poder adquisitivo de los consumidores".

Veamos ahora la situación de la Zona del Canal de Panamá:

"El Congreso de los Estados Unidos aprobó en junio de 1906 la construcción de una canal a través del istmo, financiado por el gobierno norteamericano. Después de haberse gastado 366.000,000 de dólares por concepto del costo de construcción, pudo abrirse el Canal por primera vez en agosto de 1914, pero se siguió usando en forma limitada hasta su apertura oficial, que se efectuó en julio de 1920. Antes de aprobarse la Ley del Canal de Panamá (Panama Canal Act) de 1950, las actividades del Canal estaban a cargo de una entidad dirigida por un Gobernador que era nombrado por el Presidente de los Estados Unidos. El Gobernador tam-

14 Éstas comprenden dos plantas productoras de aceite de palma en Costa Rica y Honduras y una planta descortezadora de abacá en Costa Rica. En el último país hay también una planta enlatadora y congeladora de pescado perteneciente a una empresa estadounidense (véase Stacy May and Associates, *op. cit.*, p. 122).

bién era nombrado presidente de la Compañía del Ferrocarril de Panamá. Como es el caso de todas las dependencias del Gobierno de los Estados Unidos, el ejercicio financiero del Canal de Panamá tenía por base una asignación anual, y sus ingresos se vertían en la Tesorería. La Compañía del Ferrocarril de Panamá desarrollaba sus actividades como entidad autónoma del gobierno. La Ley de 1950, que entró en vigor el 1º de julio de 1951, dispuso la separación de la administración del Canal del Gobierno de la Zona. Asimismo creó la Panama Canal Company para hacerse cargo de las actividades del Canal y del Ferrocarril de Panamá, junto con diversas empresas comerciales o industriales, cuya administración estaba antes en manos de la Compañía del Ferrocarril de Panamá. Las cuentas del canal y del ferrocarril deben basarse en el concepto de pérdidas y ganancias, y la Compañía debe pagar intereses al Gobierno de los Estados Unidos sobre el capital neto invertido en el canal y en el ferrocarril. Se dispuso además que la Panama Canal Company contribuyera a la mitad de los gastos de la administración pública de la Zona. A comienzos de 1949, se calculó que el valor bruto de los capitales invertidos por los Estados Unidos en el Canal de Panamá ascendía a 725.000,000 de dólares".

"Además de la anualidad ya mencionada, que recibe de los Estados Unidos, Panamá obtiene importantes ingresos de la Zona del Canal en forma de salarios, sueldos, utilidades comerciales, etc. Se calculó que la parte del ingreso nacional de Panamá procedente de la Zona ascendía en 1940 al 15% y en 1944 al 40%. Esta proporción disminuyó posteriormente. Sin embargo, los ingresos derivados de la Zona tienen importancia para la economía de Panamá, especialmente porque se perciben en moneda extranjera".[15]

ESTA situación económica se ha complementado con la fuerte presión política estadounidense, que ha permitido la supervivencia de los cacicazgos políticos locales y sostener una situación de privilegio hacia los inversionistas de esa nación. Por ello, lamentablemente, varios de esos países han vivido en prolongadas dictaduras, frente a las que en varias

[15] Obra citada, págs. 142, 143.

ocasiones se han enfrentado los pueblos, creando gobiernos nacionalistas cuya vida no ha sido larga, en lo general.

Afortunadamente en los últimos años los directores de la política estadounidense se han convencido de que Centroamérica es un mercado potencial, en la medida en que no se estorbe su desarrollo económico y se le permita vivir en un ambiente de libertad. Los últimos acontecimientos políticos centroamericanos tienen esta interpretación.

Hecho saliente que merece mención especial es la corriente de opinión a favor de un cambio en la situación de Honduras Británicas. Dentro de ella existe un sentimiento popular que pide su separación del Imperio Británico, pero no se precisa aún la tendencia a la autonomía o a la anexión a otro país. Guatemala que siempre ha reclamado derechos sobre la totalidad del territorio beliceño ha reanudado su lucha, pidiendo su incorporación y a la vez se ha puesto en contacto con los insurgentes para convencerlos en su anexión a Guatemala.

México a su vez, considera que el territorio de Belice formó parte de la Capitanía de Yucatán; por ello ante la actitud guatemalteca, ha insistido en su posición de que si el "status" de Honduras Británicas se modifica, hará valer sus derechos sobre ese territorio.

Acontecimiento también importante ha sido que con motivo de la venturosa nacionalización del Canal de Suez, la opinión pública panameña reaccionó frente a la situación del Canal de Panamá, lo que obligó al gobierno de esa nación a pedir un asiento en la Conferencia de Londres, asamblea internacional que discutió en 1957 el problema del Canal de Suez. Las grandes potencias marítimas no le escucharon y displicentemente el señor Dulles, Secretario del Departamento de Estado de Estados Unidos manifestó que el caso era diferente "en virtud de que el Gobierno norteamericano ejerce plena soberanía sobre la Zona del Canal de Panamá", pretendiendo cerrar toda posibilidad a la modificación de la situación canalera panameña.

La Universidad de Panamá, convocó a una Mesa Redonda sobre los Canales Internacionales "no para hablar de cosas imposibles ni de proyectos irrealizables; no para sugerir ingenua o demagógicamente la expropiación de la ruta panameña ni para hablar siquiera de nacionalizarla, según lo

han aconsejado personajes norteamericanos de tanto viso como el ex Presidente Truman; pero sí con el empeño de recabar opiniones, de orientar con ellas, de exponer la situación del pequeño país, de reclamar equidad al poderoso..." según certeras expresiones de Vicente Saenz.[16]

Se reunió lo más valioso de Hispanoamérica: historiadores, jurisconsultos, políticos patriotas, quienes analizaron los diversos aspectos de los problemas derivados de las vías marítimas internacionales interoceánicas, llegándose a la conclusión de que "hay derechos inalienables del Estado ribereño, 'del soberano territorial', reconocidos implícitamente en los propios Tratados Canaleros y en el estatuto jurídico de las vías de comunicación interoceánica".[17]

De hecho, se ratificaron en la Mesa Redonda las opiniones bien conocidas del doctor Harmodio Arias, ex Presidente de Panamá, que a continuación reproducimos, resumidas por don Vicente Saenz:

"I. Tanto el de Suez como el de Panamá constituyen estrechos artificiales que comunican dos mares en condiciones geográficas idénticas.

"II. Cada canal queda enteramente dentro del territorio de una sola nación.

"III. Las dos naciones —a saber, Panamá y Egipto bajo cuyas soberanías se encuentran los canales— carecían de recursos financieros para la empresa, y eran demasiado débiles para protegerla una vez terminada.

"IV. Los dos canales presentan en común el hecho de haberse buscado y obtenido capital extranjero para llevar a feliz término la construcción.

"V. De efectuarse una investigación sobre las respectivas historias de estas comunicaciones marítimas artificiales, quedarían al descubierto hechos de impresionante parecido.

"VI. Ambas vías sin duda alguna de capital importancia para el comercio internacional, toda vez que reducen en miles de millas algunas de las rutas marítimas existentes.

"VII. Los dos canales pueden convertirse en puntos es-

---

[16] *Cuadernos Americanos*, año XVI, Núm. 3, México, mayo-junio 1957.

[17] *Cuadernos Americanos*, año XVI, Núm. 3, México, mayo-junio 1957.

tratégicos de gran valor. De un lado, el Canal de Suez es de vital importancia para la Gran Bretaña... Del otro lado, el Canal de Panamá tiene un valor similar para los Estados Unidos.

"VIII. Otra marcada semejanza la constituye la importancia política que cada canal puede lograr. (En resumen, los Estados Unidos, al tener en sus manos la llave del tránsito interoceánico en nuestro Continente, fortalecen su política de hegemonía, 'que no es otra cosa que una amplificación de la Doctrina Monroe... De igual suerte, la Gran Bretaña tiene intereses similares en Suez'.

"IX. En cada caso se han buscado garantías y se han suscrito convenciones, que tienen como finalidad reglamentar el tránsito a través de dichos canales.

"X. Por último, puede agregarse que a objeto de reconciliar los diversos y encontrados intereses relativos al tránsito por los canales, se sostiene la idea de que la neutralización es aplicable a esas rutas".

Aventura del Pensamiento

ARTE DEL NUEVO PÚBLICO

Por *Manuel VILLEGAS LÓPEZ*

El artista y su público

QUIZÁS el cambio más dramático para el artista contemporáneo haya sido el de su público. Las máquinas, que en un comienzo le fueron ajenas e incluso hostiles —como a cualquier trabajador— han acabado por ser incorporadas y asimiladas por el mundo de la cultura. El arte se difunde a máquina, se hace a máquina... y las máquinas, para el arte, pueden ser todavía una incógnita, pero no son ya un problema, ni un enemigo. En cambio, el gran misterio es la sociedad que el artista tiene frente a sí, el público a que se dirige hoy. Quizás sea este su principal y más agudo problema. Como en tantos órdenes actuales aquí la cantidad ha creado la calidad. Y el artista de hoy se dirige a un nuevo público, hasta ahora desconocido, casi inexplorado.

Antes el público de un artista era —en principio— reducidísimo y perfectamente identificable. A veces, una sola persona. En el siglo XV, los hermanos Limbourg se dedican, durante años, a ilustrar el *Libro de Horas*, del Duque de Berry, con las maravillosas miniaturas de renombre universal. Muere el Duque, y la obra la continúa Jean de Colombe, durante otro número indefinido de años. Para aquellos artistas su público era un hombre y a lo más, una familia. Conocían perfectamente sus gustos, y él conocía exactamente la maestría de sus artistas.

La custodia de la catedral de León fue encargada a Arfe, "el viejo", el 21 de enero de 1501 y éste la entregó el 15 de octubre de 1522. Son veintidós años, a través de los cuales todo varió, sin duda, menos la continuidad del contacto entre el orfebre y su público, reducido a un capítulo catedralicio.

Sabido es que Rembrandt debió su fama a la *Lección de Anatomía*, hecha para retratar a Nicolás Pietersz Tulp, cirujano y comerciante de té y drogas narcóticas. También es sabido que todas sus desgracias vinieron de la *Ronda de Noche*, retrato de

una de aquellas milicias con que los buenos burgueses y tenderos de Amsterdan jugaban a la guerra, como en *La Kermesse heroica.* A los primeros les satisfizo, porque era un cuadro de factura clásica, a los segundos les disgustó, porque era artísticamente revolucionario. Pero no había error posible y, en cada caso, Rembrandt sabía lo que hacía, porque tenía con ellos una relación directa y personal: eran sus convecinos.

Lo mismo acontecía con un obispo, un Papa, el cabildo de una catedral, el prior de un monasterio, un gran señor, que eran los clientes obligados de los artistas, pintores o poetas.

Las máquinas, desde la imprenta al cinematógrafo, han dado sin cesar a este público una amplitud formidable. Los románticos son los primeros que tienen lo que se llama hoy un "gran público"; los grandes folletinistas lo amplían a proporciones sin antecedentes, aunque ridículas junto a lo que se estima "gran público" en el cine y ahora en la televisión. De todos son conocidas esas cifras, que se cuentan por miles de millones de espectadores anuales. Y este nuevo público, por causa de esas cifras asombrosas, resulta productor de un nuevo hecho: el artista desconoce a su público, y el público desconoce a su artista. Aunque a veces lo admire con la idolatría de las "estrellas" de la pantalla, no es posible tener con él más que un contacto casi mítico, y desde luego totalmente falseado por la propaganda.

Porque frente a su inmenso público desconocido, el artista no tiene más que un medio de relación: la propaganda. El artista moderno tiene que presentar sus obras a esas inmensas multitudes, sumidas en la sombra y en el anónimo, inaprensibles, vagas, como fantasmas. Tiene que decirles quién es, vocear sus cualidades a los cuatro vientos, elogiar su maestría y su atracción, incluso ofrecer el negocio que pueda constituir la adquisición de los productos de su arte. Todo ello constituye para el artista contemporáneo una humillación, que la mayoría se niega a aceptar o practica en mínimo grado. Sigue adscrito a las viejas normas, con un ademán de reserva y altivez, digno, pero manifiestamente anacrónico y poco práctico.

Sin embargo, el artista ha tenido que hacer lo mismo antes. Ofrecía sus servicios y sus méritos a un rey o un señor feudal, formaba parte de su séquito, inmortalizaba al noble en un retrato o cantaba sus glorias guerreras en un poema, era mantenido como un criado y alguna vez podía recibir un par de bastonazos. Todavía, hace poco más de un siglo, Goya se dirigía a un pú-

blico reducido de aristócratas y reyes. Pero Picasso ha de hacerlo al mundo entero y, por eso, Papini —por ejemplo sintomático— le califica de "divertidor público", cuando solamente es un artista público, de gran público. Todos los hombres de nuestro tiempo necesitan de su propaganda, para ponerse en contacto con su público. El símbolo de esta relación del individuo con las multitudes es el altavoz de radio, que está absolutamente en todas partes, aún en las más inesperadas.

Por hoy, el "arte de mayorías" de máximo radio de acción y de público más considerable es, con mucho, el cinema. Y ese problema capital de todas las artes contemporáneas, está en el cinema —por sus caracteres propios— más claro, terminante y contundente que en cualquier arte clásica. Ese verdadero drama que constituye la relación del artista con su nuevo público, es para el creador cinematográfico más agudo y apremiante que para cualquier otro. El artista moderno tiene que preguntarse cada día frente a su obra de arte, que en cine cuesta millones hacer y se dirige a miles de millones de espectadores, tiene que preguntarse más que ninguno otro artista de cualquier tiempo simplemente esto: ¿Quién es el nuevo público? Y se contestará simplemente: las masas. Lo que es decir mucho, frente a las cifras y a las estadísticas. Lo que es decir muy poco, en cuanto se traspasa el límite de las palabras y los números: esto es, cuando se trata de determinar la calidad a través de la cantidad.

Y esta cuestión, capital para el arte moderno en general, y en especial para el cine, como el arte más moderno, se puede trazar con cuatro problemas concretos. Éstos. ¿Qué son las masas?

¿A quién ha de dirigirse el artista y su obra de arte, a esas masas o a los individuos que lo forman?

¿Qué temas interesan a las masas?

¿Cómo hacer con esos temas de un arte popular, obras de jerarquía artística?

¿Qué son las masas?

La determinación del concepto de masa y la fijación de sus límites, es por hoy un problema insoluble. Spranger, por ejemplo, lo ha tratado y dejado sin fronteras concretas entre individuo y masa. Lo que creo indudable es que la masa no es una multitud. Lo que convierte la multitud en masa es el concepto

o sentimiento de un destino común, sea trascendental o efímero. Lo he dicho hace veinte años.

Lo que me parece también indudable es que al formar parte de esa masa, como entidad viviente, el individuo limita su personalidad. Imaginemos la personalidad humana como un poliedro de múltiples facetas, muchas para unos, pocas para otros, brillantes u opacas, importantes o humildes... según cada hombre. Y cada hombre, individualmente, siente en sí todas sus facetas y gusta hacerlas brillar al sol, destellar y poner de relieve como la bella expresión de su personalidad, compleja o simple. Pero en cuanto el individuo se incorpora a la masa, sólo le une a los demás individuos, que también la forman, un plano común, esencial: político, profesional, gremial, sindical, espectador de toros, de futbol, cine...

Es esa cara que define a la masa, que en cada caso constituye su destino común. Es siempre la misma multitud, pero comportándose de manera distinta, según la faceta que cada individuo hace coincidir con la idéntica de los demás, para que la masa cristalice como tal, en un todo único, con una personalidad también propia. A esta personalidad de la masa, sacrifica, momentánea o permanentemente, cada individuo el resto poliédrico de su personalidad más compleja. Y esta limitación constituye, a su vez, los numerosos puntos de vista de lo social. Lo social es siempre un asunto de masas.

Tres películas sirven perfectamente para fijar este concepto de lo social, para determinar esa dimensión de un arte de masas. Los caracteres del cinema —masas, máquinas, universalidad, imagen...— le hacen el arte más representativo para el caso, y lo que se dice de los films se puede aplicar —aunque en menor escala— a todo otro aspecto de un arte y una cultura de masas. Estas tres películas son: *Amanece,* de Marcel Carné, con argumento de Jacques Viot y Jacques Prevert, de 1939; *La gran ilusión,* de Jean Renoir, sobre argumento de Charles Spaak, de 1936; *El ladrón de bicicletas,* de Vittorio de Sica, sobre argumento de Cesare Zavattini, de 1948. Las tres tienen una unidad básica, a través de las fechas, los países y los autores de ellas. Las tres tienen como protagonista un obrero, que pudo ser el mismo. En todas hay igual concepto y el mismo ideal social: la solidaridad humana.

Amanece es evidentemente una película individualista, al menos según nuestra óptica actual. Se trata del obrero que ha

matado a un hombre, por una cuestión pasional. Asunto personalísimo que no admite generalizaciones, lado social. Pero Baroja, en *La Busca,* pinta también un crimen pasional y ahí sí tiene un cierto tono social, quizás porque entonces existía en el Madrid de principios de siglo el problema social del "matón", y de un cierto derecho popular del hombre enamorado a asesinar a la mujer que le desdeñaba o traicionaba. *Juan José,* de Dicenta, es su típica expresión. El matiz debe retenerse porque muestra lo cambiante del concepto social, generalmente a remolque de problemas que pueden ser efímeros. Hoy el crimen del obrero de *Amanece* es el de un individuo, de una personalidad, que precisamente constituye el tema central del film, desarrollado a través de las tres evocaciones. Pero, en el tiempo presente de la acción cinematográfica, se ofrece la solidaridad de todos con aquel obrero, Francisco, que es un vecino de la casa, un compañero de trabajo, un amigo de la taberna, el enamorado de las dos mujeres... Y todos, vecinos, amigos, compañeros, las dos mujeres están allí, durante el sitio de la policía, llamándole, aconsejándole, tratando de defender su vida. Es la solidaridad de los individuos, por el individuo.

En *La gran ilusión,* la individualidad está superada, apenas existe. El obrero llegado a teniente y el aristocrático capitán de carrera —en la guerra de 1914— son tipos representativos, por complejos que sean. Pero el interés de la acción está ya centrado en su comportamiento como miembros de una clase social, en la obligada solidaridad de la guerra, frente al enemigo común. No hay individualidad, pero sí solidaridad. Y esta solidaridad es, por ello, una idea evidentemente social, casi política.

En *El ladrón de bicicletas,* los términos se truecan. Ese obrero al que le han robado la bicicleta que necesita para trabajar, es un hombre masa, un átomo entre las masas, que sólo ofrece a todos los hombres que conviven con él, esa faceta masiva: la del obrero sin trabajo. Todos le ven así, sólo así, comprenden su problema, pero no pueden hacer nada: hay tantos, que aquel pobre hombre es uno más, uno entre la masa. Él mismo se considera así. Y ante la imposibilidad social de resolver este problema social, dentro del cual está prisionero, todo el mundo prescinde de él. Por eso, el hombre se encuentra completamente solo. No hay solidaridad humana en absoluto. Esta carencia de comprensión y calor es lo que da, en general, dramatismo a la mayoría de las películas italianas del neo-realismo social:

Humberto D o *Limpiabotas* son la dramatización de esa imposibilidad de solidaridad humana, frente a un problema de proporciones monstruosas.

Así, ese fondo de angustia, que constituye el valor estético y social de la película, se produce porque el creador cinematográfico nos presenta, a la vez, al hombre tal cual es, con su hijo, su mujer, su bicicleta, sus sábanas empeñadas, sus ilusiones y sus sueños... Pero todo ello está reducido a nada, para los demás personajes, para el mundo que le rodea: son hechos casi abstractos, perdidos entre los demás hombres, en la "cuestión social del parado". *Ladrón de bicicletas* es el drama de un individuo, con todas sus facetas personales y humanas, obligado a no tener más que una: la cara social del "sin trabajo", que los demás tienen que desdeñar, olvidar. Nos emociona y nos hace solidarios, desde nuestras butacas de espectador, por el conflicto de estos dos aspectos, individual y colectivo: por lo que este hombre tiene de ser cercenado bajo el tajante problema social. Pero esencialmente, ¿cómo nos emociona y por qué atrae nuestra simpatía, por individuo o por obrero parado?

¿A quién se dirige el artista actual?

QUÉ es el segundo gran problema de un arte social: orientarse hacia esa faceta común de las masas, en cada caso y ante cada cuestión, o abordar al individuo en toda su poliédrica complejidad individual.

El cine, como ningún otro arte, se dirige indudablemente a las masas, tocando tácitamente unos resortes que se adivinan comunes, por el hecho de ser gran público, de ser "gentes de la calle". Charles Chaplin pone el ejemplo de uno de los "gags" cómicos de *El aventurero (The Adventurer,* 1917). Está en lo alto de un balcón tomando un helado, se le vierte en el interior del pantalón, baja por la pierna, y viene a caer sobre la espalda desnuda de una pomposa y elegante señora, que está debajo. Y basa el efecto de este truco cómico en un elemento que estima propio de la naturaleza humana: "el placer del público —dice— al ver la riqueza y el lujo en ridículo". Y explica: "Una de las verdades más rápidamente apreciadas es que el pueblo, en general, se divierte al ver que las personas ricas llevan la peor parte. Esto proviene de que las nueve décimas partes de los humanos son pobres, e interiormente envidian la riqueza de la

otra décima parte. Si, por el contrario, hubiera hecho caer el helado en el cuello de una pobre doméstica, en lugar de la risa hubiera provocado la simpatía hacia la mujer. Del mismo modo, no teniendo una doméstica ninguna dignidad que perder, este hecho no hubiera sido gracioso. *Dejar caer el helado en la espalda de una mujer rica supone para el público darle precisamente lo que se merece*". Esta última frase revela, exactamente, el resorte de masas que Chaplin trata de pulsar.

Porque ello es cierto y produce su efecto en nuestro mundo de masas, que ascienden socialmente. Pero no era cierto en el teatro del Siglo de Oro, por ejemplo, ni menos en la tragedia clásica. Nadie se hubiera atrevido a reírse del noble o del héroe, no sólo por la coacción social de la clase poderosa, sino por el respeto, tácitamente unánime, hacia lo que representaba la organización social de su tiempo, garantía para todos, que no puede ser destruida sin peligro. El rey estaba a la cabeza, y por ello se le consideraba sin responsabilidad exigible. El remoto origen divino del héroe subsistía viviente. Los que causaban la risa y el regocijo del pueblo eran las gentes del pueblo, los villanos, que aparecían junto a su señor. Es, pues, todo un resorte eminentemente social, el que se toca aquí.

Ahora bien, dentro de este común sector —social y artísticamente ya consagrado— el problema del individuo o la masa a que pertenece queda ahí, como objetivo inmediato del artista y de su obra. Con la ambivalencia de todo lo nuevo —hechos de pasado-futuro—, el cinema resuelve este problema reduciendo el aspecto colectivo a un conflicto individual. El personaje es, así, representativo.

En realidad, películas típicamente colectivas hay pocas. *El acorazado Potenkim*, de Eisenstein, es una de las obras maestras de tema eminentemente colectivo. Otra, menos lograda, es *Octubre*, del mismo realizador. Pero ya en *La línea general*, el mismo Eisenstein representa todo el problema de la lucha de los campesinos contra la burocracia estatal, por medio de una campesina. En cambio, en la inacabada *¡Que viva Méjico!* se trataba de hacer el gran fresco del país por medio de historias entre colectivas e individuales. *El camino de la vida* de Nicolai Ekk (1931), sobre la delincuencia infantil de postguerra, es el antecedente de una buena cantidad de películas de ese tipo, desde *Punto muerto*, de Williams Wyler, en 1937, hasta *Limpiabotas* y *En cualquier lugar de Europa*.

Viñas de ira, de John Ford, según la novela de Steimberg, centra la gran cuestión social de los trabajadores nómadas norteamericanos, en el caso típico de una sola familia. El sistema creador es muy semejante al de *Ladrón de bicicletas:* presentar el hecho colectivo desde el lado individual. Del individuo a la familia o al grupo, la expresión social cobra en estos films diferentes dimensiones y matices. Pero representan un hecho social, generalmente un gran problema, que afecta a las masas en un momento determinado.

En literatura —de límites más elásticos— la llamada novela-río, "roman fleuve", corre a lo largo del tiempo, y hace pasar por ese gran transcurrir los individuos representativos de las clases, los problemas, las ideas, las situaciones. . . En cambio, el prodigioso Valle-Inclán enfoca sus novelas sociales —*El ruedo ibérico, Tirano Banderas,* principalmente— a lo ancho del espacio, y sus individuos son complejas personalidades —tras el "esperpento"—, que expresan lo social en profunda y viva dimensión. Creo que son ejemplo supremo y magníficas soluciones estas novelas de Don Ramón del Valle-Inclán, uno de los novelistas geniales de nuestra época.

Como se ve, la representación en sí misma no es esencial, aunque se haya creído a veces que un arte para masas ha de tener protagonista de masas. Lo esencial es saber si la voluntad creadora del artista debe ser lanzada al espectador, dirigiéndose a su complejidad personal o a su limitación colectiva.

¿Qué interesa a las masas?

PORQUE este problema se desliza lentamente hacia el siguiente, más concreto y más difícil: ¿qué temas interesan a las masas? El planteamiento ofrece ya una dificultad inicial. Porque el artista es individualista por definición. No existe el arte colectivo, el arte del equipo y otras definiciones semejantes. La creación de la obra de arte es, por completo, individual o producto de una colaboración de significado semejante. Lo que puede ser colectivo es la obra de arte como espectáculo —esto es, en su dirección colectiva también—, sea una catedral, una obra de teatro o una película. Pero la concepción creadora, núcleo vital de la obra, es siempre propia de *un* artista.

De ahí la tremenda dificultad de concebir, desde la irremisible orilla individualista del creador, un arte de temas colecti-

vos, para un público completamente nuevo y desconocido. Es muy fácil incurrir en el error inicial de plantear para públicos de millones de espectadores, esparcidos por la faz de la tierra, temas que interesen a unas minorías —por muy amplias que sean— y vistos desde individualidades insobornables.

Es indudable que el arte, pero en especial el cinema, puede dirigirse con sus obras a las grandes masas, cuando estas masas han sido previamente creadas por ese vehículo de transmisión del individuo a la colectividad que es la propaganda. Más todavía, si las masas han sido conducidas por un solo camino y llevadas a un grado de tensión, por hechos que le interesan de manera fundamental e incuestionable. Por ejemplo, el cine de guerra, en tiempos de guerra. Las masas existen, viven, actúan y responden ágilmente a la dirección que les imprime la propaganda. Entonces, un film de guerra puede acertar en el corazón de las masas de manera cierta y plena, simplemente porque las masas existen como tales. Lo mismo sucede con las cuestiones políticas, cuando la propaganda ha creado ese ideal común que convierte a la multitud inerte en masa actuante.

Pero cuando esta masa no existe terminantemente como ser vivo, el hecho de tocar un problema que le afecte o un ideal común, no quiere decir que, en verdad, el film pueda llegar a los grandes públicos. La crisis económica y el paro obrero, que puede ralear todo un país o el mundo entero, no dan lugar de modo necesario a films que interesen a las gentes afectadas por esta plaga moderna. *La multitud*, de King Vidor, que profetizaba la crisis de 1929, en Estados Unidos fue un fracaso económico, junto a un inmenso éxito artístico de minorías. Vittorio de Sica —uno de los máximos realizadores universales —tiene que interpretar decenas de papeles indignos de su talento, en films vanales, para poder emplear el dinero así ganado en hacer *Limpiabotas*, *El ladrón de bicicletas* o *El techo*, exposiciones magistrales de problemas acuciantes del mundo moderno, que afectan a todos, pero que no todos quieren pagar por verlos. *El techo*, sobre el tremendo drama social de la vivienda, de carácter mundial, es un ejemplo. No por problemas, porque tampoco suelen constituir éxitos de público películas basadas en espectáculos que atraen a grandes masas y las apasionan, como el futbol, los toros, el basquet... Para hacer una obra de masas es necesario —lo primero— saber si esas masas existen como tales, frente a ese tema; si son capaces de actuar en ese sentido

buscado. Y ello es siempre un misterio, el secreto de la personalidad individual o colectiva. De ahí, la importancia de la definición planteada en nuestra primera pregunta.

Datos para un planteamiento

El cinema, como arte de masas por excelencia, ofrece manifiestamente los datos para un planteamiento de esta enorme cuestión. Los datos más inmediatos y básicos, al menos.

El primer hecho real, comprobado y establecido, es que los grandes públicos prefieren —en un porcentaje abrumador— un cine de "evasión", como se ha dado en denominarlo hoy, en contraposición a un cine de problemas vigentes. Existe un sector de la juventud —integrante también del gran público— que prefiere un cinema de ideas, tesis y acción, un cinema de soluciones. Puede deberse a que tanto o más que público son juventud, anhelante de enfrentar el mundo, modificarlo, mejorarlo; el eterno generoso sentido misionero del joven, cuyo destino sólo el futuro conoce.

Pero el gran público, con su volumen masivo, formado por gentes sencillas, humildes, de corta cultura, pocos medios económicos y mínima fuerza social, se niegan a verse copiados en la pantalla y enfrentados con sus problemas diarios, en una tarde de domingo, cuando se evaden realmente de su cerco vital por unas pocas monedas.

El obrero de *El ladrón de bicicletas* no tolera su drama en la pantalla, para decirle que está perdido en la vida. Y menos como espectáculo, como diversión. Los grandes públicos de todo el mundo prefieren presenciar y soñar la riqueza porque son pobres, el refinamiento porque son sencillos o burdos, el poder porque son débiles, el cuento de hadas de la Cenicienta, en sus mil formas, porque apenas tienen una oportunidad en la vida.

Los artistas, los creadores, los intelectuales, podemos y sabemos soñar, porque es nuestra profesión. Y las gentes cultas o simplemente cultivadas —el espectador creado por el arte— también sabe soñar, imaginar, fantasear, crear belleza con el ensueño. Pero la inmensa mayoría de las gentes de toda clase social, no saben, ni muchas veces pueden, soñar, crear con su imaginación la belleza que necesita su vida. Y buscan sus ensueños ya hechos, como una de sus primeras necesidades vitales. A esto se le llama cine de evasión y se le desdeña como una con-

dición inferior de las masas. Se le contrapone un cinema ejemplarizador a base de problemas, de tesis, de duras realidades; un cinema de acción, como expresión de un estadio superior de la cultura popular. Concretamente, como una toma de conciencia del público respecto a sí mismo. La autenticidad de estas posiciones y su fecundidad rectora o pedagógica es asunto muy discutible, lleno de sorpresas.

Por otro lado, el hombre en general se siente primitivo ante todo nuevo hecho. No ya el hombre vulgar y corriente, sino también las personalidades destacadas, a veces geniales, se suelen cerrar ante la gran novedad a la que, por una razón u otra, no alcanzan.

En su profunda realidad, el cinema no fue, en sus comienzos, un arte primitivo en sí mismo, sino fue el hombre el que se sintió primitivo ante el nuevo hecho y el nuevo arte, que tenía entre sus manos. Y, en este caso, el pueblo lo admitió —si no como arte, como espectáculo— antes que las minorías selectas. Basta leer lo que las altas mentalidades de todo orden han dicho del cinema, para comprobarlo; ahora mismo, cuando el cine es el gran arte y espectáculo de nuestra época, quedan intelectuales rezagados, con su obstinación denigrante y despectiva por anteojeras. Dentro de la cultura contemporánea, sólo unos pocos hombres vieron el cinema como un arte, lo propugnaron así y lo crearon como tal. Hoy, la juventud sobre todo, lo siente como *su* arte, muchas veces por encima de las clásicas.

Pero el gran público nuevo de ese arte nuevo —ese "gran público" donde caben tanta variedad y tantos que no creen en él— mantiene ante el cinema una mentalidad de hombre primitivo. Que no quiere decir siempre elemental, ni primario, sino un hombre en actitud primera.

La característica básica de todo arte primitivo —tampoco todo arte aborigen o salvaje es primitivo— es la claridad terminante del tema, que exige así la simplificación elemental de la forma. Es decir, la nitidez total de la exposición, la supremacía absoluta del relato. En un relato primitivo no puede omitirse detalle alguno de los que constituyen la lógica sucesión de hechos, porque ello enturbiaría la comprensión. Si alguien sale de un sitio, no puede decirse a continuación que llega a otro, sin especificar todo lo que ha sucedido entre ambos puntos; si alguien habla hay que enumerar sucesivamente que se levantó, pidió permiso para hablar, habló y dijo. . . Como contraste con

esta parte libre de la narración hay partes fijas, de importancia extraordinaria, que se exponen de manera sintética, hasta ser incomprensibles, casi simbólicas, porque se supone que todos la conocen ya, por clásicas y tradicionales. En muchos relatos esquimales —por ejemplo típico— esta parte fija devora por completo a la libre, y el cuento se hace sintético, reducido a una serie de frases sin sentido, para todo el que no sepa previamente lo que significan.

Este hecho de las partes fijas y estereotipadas, apoya la tesis de la necesaria claridad simplista, en tema y forma, de las partes inventadas. Quiere decir que sólo puede prescindirse de la sencillez y claridad, cuando se ha llegado a una comprensión total y general del asunto. Lo que se logra por la repetición indefinida del mismo cuento a través del tiempo, y de los mismos pasajes dentro del mismo cuento. La misma aventura que les pasa a cinco hermanos —por ejemplo— se relata cada vez exactamente igual, menos el último, que al final triunfan donde los anteriores fracasaron. Es también la técnica de los cuentos infantiles.

Por debajo de lo que se llama gustos del público corren soterradas estas corrientes del arte primitivo, que afloran —con otras características— en las masas civilizadas, aún en actitud primera ante un arte de sesenta y tres años. Un film de forma complicada, difícil, es casi inasequible a los grandes públicos. Y a ello ha de unirse un desarrollo del asunto de forma también habitual, aunque el tema en sí sea desacostumbrado. A los grandes públicos les gusta ver siempre las mismas cosas, con parecido tratamiento, y reducir los temas extraordinarios a sus esquemas cotidianos. También un ritmo acertado puede sustituir al relato, como en el cuento del hombre primitivo.

En tercer lugar, la esencia misma del cine deja establecida una nueva condición: la imagen no produce ideas y menos conceptos, sino sensaciones y emociones. De éstas puede partirse posteriormente hacia la idea y el razonamiento; también puede quedarse en simple conmoción psicológica, en el alma del espectador. Pero en ambos casos, la imagen es inicialmente sensación.

La sensación y la emoción más populares, más universales, es lo sentimental. Constituye el resorte seguro de la emoción popular, hasta el sentimentalismo, hasta el desmelenado y lacrimógeno folletín. Lo sentimental, como emoción típica de las

masas, es el más fácil y empleado camino de sus ideas, incluso de su ideología. Toda gran idea, dirigida a las masas o arraigada en ellas, ha nacido de la reivindicación sentimental del vencido, del humilde, de la injusticia que pesa sobre el pobre, etc.

De esta manera, a través de los problemas planteados a un cine de masas, podemos llegar a establecer estas condiciones, que se apoyan en unos hechos admitidos; hechos no realmente experimentales, sino experimentados, más bien empíricos; dentro de lo que la experiencia y el empirismo pueden servir en estas cuestiones, como veremos.

Así, un cine de masas es sinónimo de ensueño, de fantasía realista, de romanticismo actual: lo maravilloso en cualquier forma. Eso que se ha llamado en esta época de pequeñas fórmulas burocráticas, un cine de "evasión". En segundo lugar, ha de ser simplificado, lo mismo en la forma que en los temas, para dirigirse más a las masas que a los individuos que las forman. En tercer lugar, la obra cinematográfica procura a los grandes públicos sensaciones y emociones, más que ideas. Y esta sensación capital y central, es lo sentimental.

Con estos datos, el arte popular que se ha hecho, salvo excepciones, ha sido realmente horrendo. Lo mismo los industriales y comerciantes del cine, que los Estados que se han puesto a dirigir un arte oficial de masas, se han apoyado en estos hechos para hacer sus películas de éxito comercial o de acción política y social. En realidad, no se ha pasado de hacer un cine, no ya para hombres primarios, ni para mentalidades infantiles, sino un verdadero cine para idiotas. Todo lo que cualquier mediocre productor o político, por corta que sea su inteligencia y su cultura, juzga inadecuado para sí, como individuo, lo estima factible e incluso necesario para las masas. Los resultados obtenidos, hasta ahora, para lograr un arte de masas no han podido ser, pues, peores ni más desalentadores.

Pero es que todo se ha tergiversado, todo es improvisación y vulgar empirismo, todo se ha alejado del arte y del artista, que es el que tiene que crear el arte, para individuos y para masas, para minorías y mayorías.

¿Cómo lograr un arte de masas?

HE aquí el grande y último problema del artista actual, concretamente el cinematográfico, ante su obra y ante el público in-

menso y desconocido, que tiene que comprenderla, sentirla, asimilarla y recibirla como una acción que lo moldee.

Se trata —lo primero— de un problema de arte, sin ingerencias extrañas de ninguna clase: un problema de libertad del artista para crear su obra, según su propia responsabilidad y no la que se le imponga desde fuera. Se trata de una cuestión de seriedad, después, sin la fácil e improvisada garrulería vocinglera, venga de donde venga. Se habla continuamente de "lo social" y de un "arte social" —como respuesta a un ambiente cierto en este sentido—, sin apenas inclinarse con atención para mirarlo de frente, menos para estudiarlo. Y eso es, simplemente, lo que hay que hacer.

Hay que empezar por una revisión a fondo de los elementos de ese arte de masas, de los datos que hoy tenemos en la mano, casi siempre provenientes de zonas ajenas totalmente al arte, brotados del pragmatismo comercial, político, especulativo... Hay que determinarlo con la mayor precisión, fijarlo, ampliarlo y ahondar en ello, para disponer de unos datos racionales y serios. La filmología está llevando a cabo una gran labor de este orden, tan desconocido. La magistral y ya clásica Mary Field está realizando un completo estudio sobre *Niños y films*, para confrontar los datos personales de cada niño, con sus actitudes ante unos programas cinematográficos determinados. Fotografías con rayos ultrarrojos sorprenden los gestos infantiles, frente a las escenas principales de cada película, previamente seleccionada. De esta manera, el niño, como individuo, se estudia también como el niño gran público. Labores semejantes se hacen con adultos. Pero hay que extenderlas a todo el público, ese inmenso espectador universal del cine que son las masas.

Unos datos obtenidos y establecidos con rigorismo científico con fundamentos sociológicos, pueden proporcionar sorpresas extraordinarias. Como ya las proporciona el más simple empirismo casero. Jamás se sabe lo que el público va a responder ante la obra. Ni tampoco el individuo medio, célula de las masas.

He aquí la anécdota significativa cuyo valor como dato puede ser escaso, pero que tiene el poder de lo vivo, visto y contado por uno de los más grandes creadores de personajes de nuestra época: Pío Baroja. El gran novelista cuenta en sus *Memorias* su estancia en París, en la post-guerra de 1918, en la época del dadaísmo, el surrealismo, y todos los ismos en plena

efervescencia. En un restaurante unos amigos le mostraron con delectación un cuadro de Picabia, absurdo, incomprensible, detonante que además se llamaba *El ojo cacodilato.* La indignación del hosco y sensible Don Pío fue tremenda: se consideró insultado por el cuadro, agredido en su sentido común, burlado por el pintor. . . No quiso ver más que la pirueta y la mixtificación, sin admitir lo que el absurdo y el disparate tienen de explosivo contra un arte tradicional, que quiere renovarse. Hizo una cuestión personal con el cuadro y con todo el arte contemporáneo.

Muchos años después, poco antes de la última guerra, volvió a París. Seguía con su fobia insobornable a todo arte moderno, dando estas opiniones en casa de una familia, que no las compartía. Mantuvo su idea de que el arte moderno es incomprensible, minoritario, para intelectuales y "snobs", frente al arte clásico, bello para todos los públicos, asequible a todas las sensibilidades, verdaderamente popular. Allí había precisamente dos cuadros, que la familia acababa de comprar: un Picasso cubista, "incomprensible", y un cuadro italiano, con unos jinetes en un bello bosque. Para demostrar su tesis, Baroja rogó llamasen a una sirvienta de la casa, muchacha sencilla, a la que explicaron que no sabían qué cuadro poner en la habitación, y le pidieron que eligiera ella misma el que más le gustase. Y la sirvienta, sin dudar, frente al asombro de Baroja, eligió el Picasso. Don Pío, naturalmente, con su inmensa honestidad intelectual, reconoció su error.

Es que hay anchas corrientes que cruzan los mares de los tiempos y de las épocas y las generaciones, sobre las cuales marchan todos, quieran o no, lo sepan o no. Hay el espíritu de la época, con vigencia unánime, al que todos hemos de responder de una forma o de otra. Y un estudio a fondo, honesto y estricto, de los gustos del público sobre datos científicos, realmente experimentales, puede proporcionar enormes y fundamentales sorpresas de este tipo. Puede que lo que nosotros consideramos el gusto del público no sea más que un vago espejismo, desde el punto de vista de nuestro aislamiento minoritario.

Rumbos hacia el arte del nuevo público

LA tradición hay que superarla siempre, pero no ignorarla nunca. Cada hoy va hacia mañana, pero viene de ayer. Y este

arte de masas actual, que busca ansiosamente sus rumbos futuros, sólo los encontrará comenzando desde el pasado. El antecedente vale y el origen de un arte de masas actual está en el clásico arte popular —folklórico o no—, con sus datos específicos. El arte popular de hoy y de mañana es el arte popular del ayer, puesto en función de las masas y de las máquinas, de los nuevos hechos.

El arte popular clásico tiene los caracteres esenciales de un futuro arte de masas, a través de todas sus manifestaciones: canciones, música, tradición oral, cuentos, leyendas, frases, refranes, escultura, pintura, artesanía... Y ese arte popular clásico tiene resuelto, desde siglos, las dos cuestiones quizás capitales de un arte de masas. En primer lugar, la fusión de lo social y lo individual, con el paso de uno al otro, en ambos sentidos. Hasta el extremo que el problema esencial del arte folklórico es el saber si el artista individual da su obra a la colectividad o es que la toma de ella.

En segundo lugar, la coexistencia viva de lo localista y lo universalista, de los caracteres peculiares —no ya nacionales, sino aldeanos— y su transmisión a través del espacio y del tiempo, a países lejanos y desconocidos, y a épocas remotas, con carácter de permanencia. Constantemente se da el caso de que cuentos, canciones, leyendas, músicas e incluso los objetos de uso práctico, como bordados y vasijas, tienen asombrosas semejanzas entre aldeas españolas, rumanas, persas o de cualquier isla del Pacífico. El arte rupestre está mostrando continuamente esta transmigración de lo popular a través de las inmensas distancias y los miles de años.

Así, el arte popular toca por un lado el arte aborigen, que va hacia los mitos más remotos y eternos, al pensamiento elemental de Bastian, a las constantes del alma de Jung, a lo metafísico... Y por otro, se vincula a lo pragmático, a lo utilitario, a lo material: la artesanía. Que es venir a entroncar con los problemas estéticos más modernos, con la renovación de la estética tradicional bajo el actual molde utilitarista, que rompe las normas clásicas: es decir, con el arte funcional. Desde los mitos a la estética funcional, el arte popular, clásico y típico, ofrece sus cuestiones resueltas hace siglos y sus problemas insondables de siempre, a un arte de masas, de hoy y de mañana, que busca su rumbo.

Condiciones: Aceptar y superar

UNA vez determinados esos elementos de un arte de masas y hallados sus rumbos en el gran camino histórico del arte popular, resta quizás lo más difícil, montado sobre una aparente contradicción.

Someter esos datos, hallazgos y sorpresas al fecundo reactivo libre de la duda. No convertirlos en dogmas, no ponerlos por anteojeras a toda especulación intelectual, que quiere mirar a lo ancho. Dudar: lo más fecundo.

Y algo más difícil aún: aceptar esos hechos. Constituye lo más difícil, porque seguramente son adversos a nuestras concepciones y a nuestro propósito. Generalmente el creador, el artista en general, desde su ribera individual y minoritaria se va a encontrar con que esos elementos, y los que vaya logrando, no le sirven o dan lugar a obras, a películas mediocres, como sucede hoy. Y entonces los rechaza con ese derecho de minoría, sin vigencia ante el nuevo público, ante las masas. Se dice inmediatamente "una película para el gran público" con desdén, con implícita negativa a realizarla. Y una "película para público selecto, para minorías", aunque sean grandes minorías, como un elogio y una garantía estética.

Pero la distinción carece de valor en este caso, porque el cine es un arte de mayorías, sin discusión. Una vez oí esta definición del triángulo: "El triángulo es una cuadrilátero que tiene cinco lados". Creo que es la más perfecta y sintética fórmula del disparate puro, una verdadera obra maestra de la contradicción. Pero todos, casi siempre, pretendemos vivir ese disparate, todos queremos construir un triángulo, que sea un cuadrilátero de cinco lados. Más que nadie el creador cinematográfico, obstinado en la contradicción, sin posibilidades, de hacer un arte de minorías para masas, de imponer su arte individual a los gustos colectivos. Si las masas, como público, se evaden de una realidad que nosotros consideramos estricta y cierta, el artista creador se evade también de la realidad que las masas prefieren. Sustituye los datos de esas masas, como son, por lo que deben ser. Y el error es fatal, aunque ese "debe ser" fuera cierto, porque el público del cinema es demasiado extenso, universal y desconocido para dictarle nuestras leyes. Es así, tiene sus gustos... y se va imponiendo.

Hay que aproximarse a él, a sus verídicos e insobornables

datos. Hay que aceptarlo, quizás lo más arduo para nuestro concepto tradicional del arte. Pero no hay que entregarse a él, a los gustos de ese público, sea quien sea y venga su mandato de donde viniere. No hay que hacer una obra de arte mediocre, ni por razones comerciales, políticas, ni de masas, ni individuos, ni de cualquier clase. Ello es por hoy, en la práctica, una utopía, un ideal. Muy pocos creadores del cinema lo han conseguido: el cinema como arte es también casi utópico, como el urbanismo. Al contrario, en el cinema hay que estar a costa de todo o no estar; hay que esperar. Pero aquí no se trata de situaciones sino de posiciones: en toda situación hay que defender una posición, porque a la larga la situación no es nada y la posición todo.

Y la posición es esta: no hay que entregarse a los gustos del público, para hacer una película deleznable —o cualquier otra obra—, porque ese público pasará feliz sobre ella, sin notarla. Y lo que el público quiere —sabiéndolo o no— es incorporarla a sí, recibir de ella una faceta de vida. Frente a los gustos del público, el artista no puede ni rechazarlos ni doblegarse, tiene que dominarlos, que es crear con ellos. Porque ésta es su específica función de inventor de belleza. Su grande, alta, esencialmente única misión. Primero la obra de arte, y lo demás se dará por añadidura. O el arte dejará de serlo.

LA RADIODIFUSIÓN CONTEMPORANEA, PROBLEMA CULTURAL

Por *Carlos A. ECHANOVE T.*

La mediocrización del arte contemporáneo

Es un hecho histórico-sociológico indiscutible que las *mayorías* humanas han sido siempre y continúan siendo menos cultas que esas minorías que han sido llamadas, precisamente, *élites*, palabra francesa que quiere decir *selectas*, *escogidas*.

Jamás ha habido sociedad que no contenga *élites*, es decir, minorías más evolucionadas que el resto del grupo. Aun en las sociedades salvajes podemos observar el punto de partida de esas *aristocracias*, que es la traducción castellana correcta del vocablo *élites*. Los magos, los brujos, los jefes no son otra cosa. Y sabido es que no hay comunidad salvaje, incluso de las más rudimentarias, que no posea un jefe, por lo menos un jefe ocasional, un *alatunja*, como se le llama en Australia.[1] Las culturas rudimentarias comienzan de ese modo a polarizar en tales figuras sociales a los antepasados más remotos de las evolucionadas aristocracias civilizadas.

Es que hay una ley natural de desigualdad espiritual contra la que no se puede luchar victoriosamente hasta ahora. No sé si con el tiempo se podrá hacer que nazcan iguales todos los hombres por lo que toca a sus facultades mentales. De momento ello es imposible. Tenemos que contentarnos, cuando más, con evitar las desigualdades *artificiales*, producto de la voluntad humana, de la cultura, que, como decía Antonio Caso, es lo *añadido* a la natura.

Mientras tanto, he aquí que la mayoría de los individuos, aun en las sociedades más igualitarias, muestra cierta inferioridad espiritual respecto de ese pequeño número que constitu-

---

[1] *Des clans aux empires*, por A. MORET y G. DAVY, París, 1923, "La Renaissance du livre".

ye lo que podemos y debemos llamar las aristocracias *biológicas*, origen natural de las aristocracias sociales. El gran sociólogo italiano Vilfredo Pareto basa, precisamente, en la distinción entre *aristocracias* y *masas* su notable teoría de las revoluciones y muchos otros de sus grandes aportes a la Sociología general.

Ahora bien, justamente esta época nuestra, debido al ascenso de las antiguas "clases bajas", o sea las "masas", a ciertos planos de actividad hasta hace poco reservados a las aristocracias, confiere un sello particular a las expresiones contemporáneas de arte. No voy a estudiar aquí las causas de ese movimiento social porque ello queda fuera del plan que me he trazado. Sí diré, desde luego, que ese sello es el de la *mediocrización* artística, hija del esfuerzo de los artistas creadores por obtener la aprobación *del mayor número.* Tal sello desciende a menudo hasta un nivel tan bajo que podría calificárselo correctamente de *infantil,* lo que no es para asombrar a los que creemos, con Oswald Spengler, en ese "eterno infantilismo humano" de que habla en su *Decadencia de Occidente.*[2]

Ese infantilismo humano está, por lo demás, en la base de múltiples manifestaciones de nuestra vida individual y social, y su imperio es más poderoso, mucho más poderoso de lo que habitualmente se cree. Por lo que hace al arte, resulta curioso comprobar que si éste ha comenzado en todas partes por un infantilismo *inconsciente,* propio de todo lo que se inicia, hoy —es el círculo que se cierra— asistimos al espectáculo de un *neoinfantilismo,* esta vez francamente *consciente.* Por supuesto, este fenómeno da frecuentemente ocasión a una verdadera *simulación* artística pues resulta muy fácil engañar a las mayorías, de suyo poco evolucionadas. Y es así como muchas obras "de arte" modernas son en realidad verdaderos fraudes. Gracias a la posibilidad intrínseca del arte, de alejarse indefinidamente de la razón sin dejar de ser actividad estética, el mundo del arte es el más expuesto a toda suerte de engaños y boberías.

Dejemos, empero, al margen el capítulo de las fraudulentas simulaciones artísticas y ocupémonos simplemente del fenómeno de la *vulgarización* del arte, que se traduce inevitablemente en la *mediocrización* del mismo. Pensemos, por ejemplo, en esos frescos de moda —de los que, por cierto, México es

---

[2] Traducción castellana, Madrid, 1934, Espasa-Calpe.

no de los mejores muestrarios— que van cubriendo los muros e los edificios públicos y semipúblicos del mundo civilizado. rátase, por lo general, de evocaciones panorámicas de situaiones históricas o sociales, de un infantilismo evidente. Se reurre a un simbolismo elemental a fin de que las masas puean interesarse en el mural y comprender fácilmente la lección n él plasmada. No hay por qué examinar aquí si la masa se nteresa realmente o no en tales frescos, ni si aprovecha la leción histórica o social. Lo que importa es la verificación de esa *readaptación* deliberada de la obra de arte a la mentalidad oco evolucionada de las mayorías.

Otro ejemplo es el de esos bastos y rudos mosaicos, de diujo desenfrenadamente convencionalizado y de colores chilloes que, entre otros edificios mexicanos, podemos contemplar n el "multifamiliar" Benito Juárez, en el edificio de la Secrearía de Comunicaciones y en la Ciudad Universitaria. No se rata aquí de justipreciar la capacidad artística potencial de sus utores. De lo que se trata es de comprobar ese neoinfantilisno consciente que da al muralismo coetáneo un sello tan paricular.

La estatuaria, por su parte, se ha apoderado de la forma nforme —valga la aparente contradicción— de la foca y de tros cetáceos para hacer de ella el nuevo ideal de la figura umana. En la definición científica de los cetáceos encontranos, en efecto, elementos tales como cuerpo "sin cuello"; cráeo "frecuentemente asimétrico"; rostro "muy desarrollado"; 'los huesos del brazo están muy reducidos, y muy desarrollaos los de la mano", etc. ¿No son estas, precisamente, algunas le las características del actual ideal de innúmeros escultores? Reconozcamos el predominio del *cetacismo* en la estatuaria conemporánea.

Si de las artes plásticas pasamos a la literatura ¿qué obseramos? El predominio de la falta de un plan bien trazado, de n argumento correctamente elaborado, en una palabra, de una *structura*. Se escribe preferentemente al garete, sin ton ni son, aóticamente, desdibujadamente. Esto es lo que la masa, el nontón, el mayor número capta mejor, lo que más fácilmente uede complacer a las mayorías, incapaces de apreciar una esructura, un orden lógico, un efecto de conjunto verdaderamene artístico.

El caso concreto de la música

En cuanto a la música "seria" en general, no es posible dejar de observar que en la mayoría de las producciones actuales se trata de despertar, ya no los sentimientos más refinados y las ideas más sutiles, como acaecía, por ejemplo, en la Europa del siglo XVIII, sino los sentimientos más elementales y las ideas más burdas, esto cuando se logra despertar algunos. Las disonancias más desagradables, los timbres más hirientes, las combinaciones más absurdas, los efectos más brutales, están en la orden del día. Recuerden los lectores —lo que no les será difícil, pues se trata de todo un nuevo patrón musical— ese frecuente efecto orquestal que evoca inevitablemente un gallinero alborotado. ¿Qué dirían los espirituales compositores de las cortes europeas de ese refinado siglo XVIII si, levantados de sus tumbas, asistieran hoy a la ejecución de una *suite* orquestal a la moda? Por lo demás, el contraste entre ambos estilos musicales no es otro que el que existe entre una aristocracia secularmente educada para el arte, y eso que, de acuerdo con nuestra impropia traducción del francés, acostumbramos llamar el "gran público" contemporáneo, montón de individuos sin preparación artística apreciable.

Sé bien que la evolución de la música, y la del arte en general, obedece, como todo acontecimiento social, a muchas causas a la vez: cansancio del estilo hasta entonces vigente, búsqueda de notoriedad individual, impulso sincero de originalidad en el artista creador, etc. Estas son las causas intrínsecas, según podríamos calificarlas. Pero hay también causas extrínsecas, vinculadas a ciertos movimientos sociales, como el de que ahora me ocupo, que marca con sello tan característico las expresiones contemporáneas de las bellas artes y que podría resumirse así: *reflujo arrollador de la incultura de las masas sobre la obra de arte, hasta hundirla en los más bajos fondos.*

Esa incultura del montón, del gran montón, del mayor montón que buscan los empresarios artísticos en esta época mercantilista, se manifiesta patentemente en las audiciones musicales de cualquier ciudad del mundo. Yo la he observado en París, al presenciar el frenético entusiasmo del público que llenaba hasta los pasillos de la Sala Gaveau, premiando con aplausos inacabables a un músico mediocre, el violinista Yehudi Menuhin, cuya técnica puede ser notable pero cuyo mensaje artístico

es totalmente inexistente. La he observado, por supuesto, innúmeras veces en la ciudad de México, cuyo vasto público —es decir, el "gran público" de nuestro extendido galicismo— lo mismo se entusiasma hasta los "bravos" por un vacío y afectado director de orquesta que por el Cuarteto Lener. Es natural. Algo de lo más difícil es valorar en materia de arte. Y ¿cómo podrían valorar correctamente quienes tienen en casa un aparato de radio sonando casi todo el día a su máxima sonoridad y vomitando cuanto los organizadores de programas comerciales consideran más adecuado para atraer la atención pasiva de las masas? Para esta clase de público tiene que ser muy difícil, casi imposible, diferenciar al artífice del artista, al instrumentista que "se come" el instrumento, del que tiene y sabe transmitir mensajes de auténtico arte. En una palabra, para esta clase de público no hay posibilidad de diferenciar la *técnica* —simple *medio* de expresión—, de la *musicalidad* o *fin* real del arte musical. En alemán hay dos vocablos de que carecemos en castellano y que expresan exactamente la diferencia de que aquí me ocupo. Esos vocablos son *art*, para la simple actividad del artífice, y *kunst*, para el arte noble o arte de mensaje.

Número contra calidad podría ser la frase que resumiese esta situación. El gran Beethoven se pronunció una vez, de manera harto elocuente, sobre este problema de masa *versus* calidad artística. En 1806 se estaba dando en el teatro Ander Wien de Viena su ópera *Leonora*. El director del teatro, Barón Braun, se queja ante el compositor de que en las dos representaciones hasta entonces verificadas, los palcos sí estaban ocupados, mas no las localidades destinadas al vasto público, a la masa. No sucedía así, observa el Barón a Beethoven, con las óperas de Mozart, y aconseja al compositor seguir las huellas de su ilustre antecesor. Beethoven se enfurece y exclama: "¡Yo no compongo para el montón! ¡Yo compongo para los músicos!" Por cierto que la penosa escena, que un testigo de oídas relata, termina con que Beethoven exige la partitura de su ópera, se la echa bajo el brazo y sale de la oficina del director del teatro a grandes zancadas y vociferando. La hermosa ópera del genio de Bonn no volvió a presentarse en Viena en vida de su autor. La posición del inmenso músico era, pues, definida a este respecto: el gran arte no es para el vulgo, para la masa. *Ergo* el arte que se *preadapta* a la masa no puede ser un gran arte. Piensen ahora mis lectores en que la música radiada, máxime si se

trata de emisiones comerciales, es una música que sólo busca agradar a la masa; y, lo que es más grave todavía, no a la masa que es capaz de comprar su localidad y asistir a un concierto, sino a la que quizá jamás ha asistido espontáneamente a una audición musical y se limita a dar en casa vuelta al botón de la radio para escuchar lo que quieran darle. Ya sabemos, por lo demás, qué es lo que le dan. . .

La Música radiada en la América Anglosajona

Los jóvenes países de esta parte del mundo, que no han representado el mismo papel que los de Europa en el desarrollo general de la música, deben, teóricamente, hallarse en una posición inferior respecto de la que ocupan las naciones europeas. Por otra parte, es precisamente en América donde la radiodifusión comercial, o sea la que sólo busca atraer la atención del mayor número hacia los anuncios, ha hallado su tierra prometida. Es entonces natural que si la música que prefiere el vasto público americano, es de calidad inferior a la de la europea, como en efecto sucede, esta música inferior será, precisamente, la que transmitirán de preferencia los anunciantes americanos. Según todo esto, la calidad artística de la música utilizada por la radiodifusión en el Nuevo Mundo corre el riesgo de ser, en general, más baja que la transmitida en Europa. ¿Es esto experencialmente cierto? ¿Los hechos demuestran con suficiencia esta conclusión puramente lógica? Vamos a verlo, empezando por la América anglosajona.

Escuchen ustedes cualquier estación estadounidense de radio, con excepción, quizá, de la llamada "Voz de América", que casi nadie escucha. La música que oirán será, la mayoría de las veces, una música mestiza, salvaje-civilizada, es decir, afro-europea, cuyo preponderante sello primitivo es evidente. No se trata sólo del predominio del ritmo sobre la melodía, característico de toda música rudimentaria, sino también del *timbre,* pues es un hecho que este tipo de música ha buscado, naturalmente, en los timbres estridentes de nuevos o exóticos instrumentos, la satisfacción de una espontánea tendencia. Es así como acaeció el siguiente hecho curioso: cuando en 1842 el alemán Adolfo Sax inventó la familia de instrumentos de viento que lleva su nombre, los saxofones, nadie quiso escucharlos a causa de su timbre desagradable. Mas, pasado el

tiempo, la música norteamericana, o sea la anglo-negra, se apoderó de dichos instrumentos, que se han convertido, precisamente, en los instrumentos *cantantes* por excelencia de las *jazz-bands*. La flauta, el oboe, la trompa de caza, con su timbre cristalino, tierno y velado, respectivamente, no resultaban buenos medios expresivos para esta música africanoide. Por otra parte se ideó ensordinar la trompeta, con lo cual ya pudo utilizarse satisfactoriamente este otro instrumento cantante, al darse así a su timbre cierto parecido con una voz humana nasal y un tanto misteriosa. Otros ejemplos podrían citarse de esta tácita pero empeñosa búsqueda, dentro de los instrumentos civilizados, de timbres de sabor salvaje, como en el caso de la "batería", o grupo de instrumentos de percusión, compuesto de timbal, bombo, tambor y platillos.

Verdad es que también escucharán ustedes en un programa de música yanqui, en lugar secundario, cierto tipo musical caracterizado por melodías de cepa en buena parte inglesa, pero en las que no deja de percibirse la influencia negra. Este sabor resulta subrayado por el acompañamiento orquestal, en el que intervienen ciertos instrumentos excluidos de la música clásicamente "occidental" y que recurre a determinados procedimientos rítmicos y armónicos de tipo evidentemente negroide.

Nada más natural: el influjo negro da precisamente a la cultura yanqui actual uno de sus sellos característicos. "Los Estados Unidos de América —escribe el psicólogo Carlos Gustavo Jung— están saturados de la figura llamativa y sugerente del negro. Algunos de los estados de esa nación son, en más de la mitad de su población, negros. He aquí un hecho que puede asombrar al ingenuo europeo que cree que esta república americana es una nación blanca. No lo es, si se me permite decirlo. Es en parte negra. ¿Cómo explicar de otro modo, esa risa norteamericana? ¿Y esa sociabilidad ruidosa e ilimitada? ¿Y esa complacencia en el movimiento y en los ejercicios físicos de toda clase? ¿Y ese andar desarticulado, ese baile y esa música negroide?" Y especifica: "La música norteamericana está, en su mayor parte, saturada hasta la evidencia de melodías y de ritmos africanos".[8]

Quizá sea interesante detenernos un momento sobre las características de la música afroyanqui, que tanta influencia

[8] *Lo inconsciente.*

está adquiriendo en el resto del mundo civilizado. Un estudioso concienzudo de ella, el argentino N. R. Ortiz Oderigo (*Panorama de la música afroamericana,* B. Aires, 1944), la divide en tres grandes sectores: primero, el *cancionero tradicional,* o colección de canciones anónimas, las cuales adoptan las formas de *negro spirituals, work songs, shouts* y *blues;* segundo, la música producida por compositores cultos con patrones y maneras negras; ésta ya no es "música *del* pueblo", sino "*para* el pueblo", según observa el citado señor Ortiz; tercero, la música de tipo occidental pero todavía inspirada en la música negra; es "música clásica inspirada en el cancionero". Por fin vienen el *rag-time* y el *jazz,* expresiones orgiásticas de la música negra. Ahora bien, como observa el propio investigador, "la mayor parte de las sutilezas que el hombre de color emplea en su lenguaje musical escapan a la notación. Imposible resulta fijar las infinitas gradaciones sonoras, los *glissandi,* las fracciones de tono y otras peculiaridades de su música". Otra característica de la música negra auténtica es la improvisación. "Debido a este factor —dice el señor Ortiz—, a su carácter dinámico, puede decirse que los cantos de labor se hallan en constante formación. Difícilmente se entonan dos veces en forma idéntica. Al pasar de boca en boca; al deslizarse de cabaña en cabaña; al difundirse de zona en zona, nuevos versos y variaciones musicales son siempre agregados. Muchas veces, estas variaciones llegan a independizarse tanto de la canción que les dio origen, que virtualmente constituyen nuevas creaciones".

Todo esto es interesante también por cuanto nos hace ver cuán imposible es que la música negra sea *realmente* asimilada por los pueblos de otras razas. Estamos aquí, como tantas otras veces, en presencia de uno de esos rasgos culturales impasables en su integridad a otras culturas. La afición del resto del mundo actual por la música negroide no llevaría, pues, sino a una cuasi-asimilación o asimilación caricaturesca; pero no por eso menos decisiva para el derrotero del arte musical "occidental", como estamos presenciando.

Por supuesto, hay que deslindar claramente los dos sectores actuales del africanismo musical: el popular, en el que el *rag time* y el *jazz* reinan con toda su desencadenada locura, y el sector culto, constituido por las creaciones de compositores serios que se inspiran en el negrismo musical. El pionero en este último sector fue el inglés Frederick Delius, que compuso

una ópera, *Koanga,* y un oratorio, *Appalachia,* inspirados en la música negro-yanqui. Poco después, el compositor checo Anton Dvorak, que residió cuatro años en los Estados Unidos de América, compuso su célebre *Quinta Sinfonía,* sobrenombrada *Desde el Nuevo Mundo,* y su no menos célebre *Cuarteto norteamericano,* inspirados en la música de los negros, así como en la de los indios de las "reservaciones". Desde entonces, innúmeros compositores cultos de todo el mundo han ido a abrevar en el exótico venero negro-estadounidense.

Ahora bien, no hay que olvidar lo que dejo dicho sobre la vulgarización o plebeyización general del arte contemporáneo. Lo que vale decir que, si de música hablamos, estas composiciones cultas de todas partes del mundo están tomando de la fuente negra no precisamente lo que ésta puede suministrar de noble y recomendable para la evolución ascendente del arte, sino más bien lo que tiene de contorsionante, de estridente, de libertina; en una palabra, de negación de los grandes valores estéticos que había logrado alcanzar la música culta universal.

Claro está, por lo demás, que la influencia de los elementos culturales populares resulta contrarrestada en las sociedades evolucionadas por las tendencias y gustos propios de las aristocracias. Pero, por lo que hace precisamente a los Estados Unidos de América, resulta que las aristocracias son proporcionalmente muy reducidas. El estadígrafo italiano Conrado Gini lo ha observado bien cuando escribe: "El igualitarismo de la democracia norteamericana es no sólo el resultado innegable de una elevación cualitativa y cuantitativa del tenor de vida de las clases bajas, sino también, al menos desde el punto de vista de los criterios europeos, *de un descenso cualitativo del tenor de vida de las clases altas.* Existe, por supuesto, una pequeña minoría que en la vida norteamericana está ciertamente *ex lego* de este punto de vista, así como de cualquier otro; pero esa minoría *es demasiado reducida como para alterar la fisonomía de la nación*".[4]

Por su parte el poeta francés Carlos Baudelaire escribía en su espléndido prólogo a las obras del genial norteamericano Edgar Poe: "Debe ser difícil pensar y escribir fácilmente en un país en el que hay millones de soberanos, en un país sin ciudad capital propiamente dicha y sin aristocracia". Y añade: "Poe,

---

[4] Conferencia reproducida en *Nuevas Generaciones de Abogados,* México, julio de 1954, No. 85.

que era de buena cepa y que, por lo demás, creía que la gran desgracia de su país era la de carecer de aristocracia, de raza, decía que en un pueblo carente de ésta el culto de lo Bello no puede menos que corromperse, amenguar y desaparecer".[5]

Esa corrupción, ese amenguamiento de lo bello en lo que concierne a la música en los Estados Unidos de América, me impresionaron dolorosamente desde que, siendo todavía muy joven, pasaba en Nueva Orleans mis últimas vacaciones de bachiller. Recuerdo bien, por ejemplo, la extraña impresión que recibí al escuchar ejecuciones de órgano —esta vieja y solemne voz de las catedrales— en vulgares salas de cine y variedades. Cada cinematógrafo importante tenía el suyo, y de los tubos, espectacularmente distribuidos en la sala, salían las canciones más banales y las travesuras del jazz irreverente. . .

¿Cómo, pues, extrañar que sean los Estados Unidos de América los difusores por excelencia de la música negroide, la menos refinada, la más aberrante de todas las conocidas?

Pero debemos pensar en que, aunque generalmente en menor proporción, los demás países del mundo civilizado, y especialmente nuestras naciones hispanoamericanas, están dando también el ejemplo de un cultivo radiofónico cada vez más intenso de la música negroide, en detrimento de esos grandes valores estéticos del alto arte universal, de que hablaba hace un momento.

Veamos ahora el caso particular de nuestra América Latina.

En las naciones latinoamericanas la radiodifusión es, para una minoría de ellas, un servicio del estado. Para la mayoría, un negocio de particulares, a ejemplo de lo que acaece en los Estados Unidos de América.

Ahora bien, la experiencia demuestra que en el primer grupo citado, la calidad artística de la música transmitida es, en general, superior a la de los países en que impera la radiodifusión comercial.

Veamos, por ejemplo, el caso de la República Argentina. En esta nación la radiodifusión local proviene de una estación francamente estatal llamado Radio del Estado, así como de un consorcio oficial conocido con el nombre de Alea, cuyos com-

---

[5] E. A. Poe, *Novelas y cuentos*, trad. cast., París, 1884, Hermanos Garnier.

ponentes, hasta hace algo más de seis años, eran absolutamente independientes. Por supuesto, todo lo que ambas estaciones transmiten estaba previamente gobernado por organismos oficiales. Ese gobierno hacía que la música a transmitir fuera escogida sin tomar demasiado en cuenta su mayor atractivo para el vasto público. De aquí resultaba que los programas musicales eran, en general, buenos, y que se mantuviera "un equilibrio entre lo universal y lo popular", según opinión del sociólogo paraguayo Dr. Justo Prieto, que habita desde hace años en Buenos Aires y cuyo parecer consulté especialmente.[6] Tratando de elevar la cultura musical popular se hacen frecuentes exposiciones biográficas de compositores, así como sobre escuelas y tendencias de la música extranjera y nacional. Otro crítico, a quien asimismo consulté, el destacado historiador y sociólogo argentino Dr. Ricardo Levene, me escribe por su parte: "Puedo asegurarle que se trata de uno de los instrumentos más eficientes de cultura general. Las estaciones de radio en mi país tienen una verdadera misión social, pues comprenden las más diversas materias, desde las de carácter técnico o profesional, hasta las que se refieren a asuntos artísticos e históricos".[7]

Por lo que hace al Uruguay, encontramos un servicio oficial de radio llamado Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica, el cual sostiene una Orquesta Sinfónica compuesta por unos 120 instrumentistas, un Coro Mixto, una Orquesta de Cámara, solistas y una Compañía de Radioteatro. Este servicio público fue fundado en 1930 y cuenta asimismo con una vasta colección de discos fonográficos, la Discoteca Nacional, que en 1938 comprendía ya 15,000 discos. El fundador y primer Director de esta Discoteca, señor M. F. Curt Lange, escribía ya en el citado año 1938: "Se ha obtenido una transformación total, que al principio despertó la curiosidad y poco después el interés, gracias a un sistema implacable de audiciones de alta calidad, *imponiendo los programas a los radioescuchas en vez de hacer concesiones...* Durante todo el tiempo de su existencia, este magnífico organismo oficial, único en su género en toda América, ha permanecido como una isla venturosa entre el maremágnum de las estaciones particulares, de carácter comercial, que, por la naturaleza misma de sus actividades, viven y prosperan a base de conceciones al público, de condescender

[6] Carta al autor, de 30 de julio de 1954.
[7] Carta al autor, de 8 de julio de 1954.

con la masa".[8] Actualmente el "Sodre", como se designa brevemente a ese servicio estatal, transmite diariamente, sin interrupción, de las nueve a las veinticuatro horas, toda clase de música "clásica" (sinfonías, conjuntos de cámara, canto, coro con orquesta), música americana —en sentido amplio, es decir, de todo el Continente Americano—, con la colaboración de músicos de cada nación del Nuevo Mundo. Transmite asimismo teatro, conferencias científicas y literarias, etc. Los programas de las audiciones son distribuidos gratuitamente con anticipación.

Hay también en Uruguay estaciones privadas, es decir, comerciales, cuyos programas, por supuesto, "están lejos de alcanzar —me escribe el sociólogo uruguayo Isaac Ganón— el *desideratum* como contribución a la función social que la radiotelefonía debe desempeñar", pues "como el anunciador (industrial o comerciante) exige programas que atraigan la atención del mayor número de auditores —público considerado casi invariablemente como el posible consumidor del artículo anunciado—, los propietarios y directores de los 'broadcastings' no encuentran manera mejor de satisfacerlos que repitiéndoles escenas alegres o tristes, música 'popular' o 'de moda' así como los 'slogans' publicitarios de mal gusto, enfáticos e interminables".[9] Cuenta Uruguay con 22 estaciones privadas, reunidas en la Asociación Nacional de Broadcasters (así, con este sonoro anglicismo) Uruguayos.

Por lo que hace a los países en que la radiodifusión es preponderantemente negocio particular, podemos consultar el Reglamento de las Instalaciones Radioeléctricas de la República del Ecuador.[10] En este Reglamento se dispone, es verdad, que "los programas diarios de las transmisiones se someterán a la aprobación del Ministerio de Comunicaciones o de su Delegado, presentándolos con veinticuatro horas de anticipación". (Art. 32). Pero, en lo que respecta a la música por transmitir, las únicas disposiciones que el Reglamento contiene son las de que "el anuncio comercial tendrá una duración máxima de dos minutos

[8] "La Discoteca Nacional", en *Boletín Latino-Americano de Música,* t. IV, dic., 1938, Bogotá, Colombia.

[9] Carta al autor, de 19 de agosto de 1954.

[10] Debo la posibilidad de conocer este Reglamento, que tiene fecha de 28 de marzo de 1941, a la bondad de mi colega el sociólogo ecuatoriano Luis Bossano.

y no deberá repetirse si no se le ha intercalado, cuando menos, un número musical o de cualquiera otra índole que no represente publicidad comercial" (32-a); así como que todo programa deberá comprender "por lo menos, un 25% de música típica ecuatoriana" (32-c). Así pues, nada se prevé sobre la calidad misma de la música por transmitir, fuera del 25% de música vernácula. Todo depende del criterio de los anunciadores y del de los censores del Ministerio de Comunicaciones. Pero como la ley nada prescribe al respecto, dichos señores no podrían legalmente exigir un cierto nivel artístico mínimo en el 75% de la música que se transmite.

El caso de México es muy semejante. En este país hay también un Reglamento de Estaciones Comerciales, Culturales, de Experimentación Científica y de Aficionados. Ahora bien, este Reglamento no contiene respecto de la música que debe transmitirse sino dos disposiciones, muy semejantes por cierto, a las de la legislación ecuatoriana. He aquí la primera: "El programa diario deberá comprender, por lo menos, un 25% de música típicamente mexicana" (Art. 28-11); y he aquí la segunda: "Las estaciones comerciales y culturales están obligadas a efectuar todas sus emisiones habladas y musicales de acuerdo con las disposiciones dictadas por la Secretaría de Educación Pública, en colaboración con la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, en interés de la cultura nacional". (Art. 118). Ahora bien, según lo que se me ha explicado en el Departamento Jurídico de esta última Secretaría, no hay disposición alguna escrita concerniente a la calidad de la música por transmitir, fuera del 25% de música típicamente mexicana. Todavía más, ninguna de ambas Secretarías tiene la menor preocupación respecto de la difusión de música buena. Todo su interés está concentrado en la transmisión de música mexicana, de que acabo de hablar. Por contera, últimamente ha surgido la duda entre los elementos oficiales respecto *de lo que debe entenderse por música típicamente mexicana*... Cosa perfectamente explicable pues, por un lado, México contiene numerosas regiones geográfico-culturales, a veces muy disímiles y poseyendo a menudo cierto tipo de música vernácula; y por otro, es a veces muy difícil saber dónde comienza realmente lo típico en ciertas modalidades musicales mexicanas, debido a la influencia de la música importada.

De todo lo anterior resulta que, como todos sabemos, la música transmitida por las radios mexicanas es, en general, de

baja calidad. De muy baja calidad son también los anuncios comerciales, últimamente caracterizados por su musicalización en forma de fragmentos melódicos. Y de peor calidad son todavía ciertos procedimientos para encajar los pregones en una obra musical. La total ausencia de respeto hacia las grandes creaciones del arte ha producido casos como el siguiente: comienza a transmitirse la obertura *Coriolano* de Beethoven. Se aprovechan entonces los espléndidos silencios de siete tiempos cada uno, consecutivos a los primeros acordes de la composición, para anunciar un producto comercial... Felizmente para los conocedores, e incluso para las simples personas de buen gusto, hay también una estación, la XELA, que no obstante ser comercial, sólo transmite música de alta calidad, a base, por supuesto, de discos, si bien incurre en pecados como los de cortar una obra cuando el imperativo del reloj así lo exige. Hay también algunas estaciones no comerciales (Radio-Educación Pública, Radio-Gobernación, Radio-Universidad), cuyos programas transmiten frecuentemente música de alta calidad; pero ni funcionan tan a menudo como las estaciones comerciales ni el vasto público las escucha con el mismo interés que a estas últimas.

En el Perú, atento a lo que me escribe el sociólogo de esta nación, Dr. Roberto Mac-Lean y Estenós,[11] "existe un sistema mixto, equidistante del tipo oficial de Francia y del comercial de México. En mi país el Estado tiene su radio propia. Es la estación oficial llamada Radio Nacional del Perú. Tenemos también más de veinte estaciones de tipo comercial". El caso es que "ni la estación oficial —sigue diciendo Mac-Lean y Estenós—, henchida de una burocracia cuyos salarios gravan el presupuesto general de la República, está exenta de esa fatigante propaganda comercial que cansa al público de radioescuchas.[12] Los anuncios comerciales de las demás estaciones, que no cuentan con el apoyo y el subsidio oficiales, son verdaderamente intolerables y hacen fracasar, por su aplastante magnitud, todos los buenos propósitos de superación artística". Y concluye el sociólogo peruano: "Desde el punto de vista sociológico, la acción de la ra-

[11] Carta al autor, de 11 de agosto de 1954.

[12] En Europa algunas estaciones oficiales transmiten anuncios comerciales. La nación que se caracteriza por el comercialismo y la mala calidad de sus emisiones es el Gran Ducado de Luxemburgo. Quien, en Europa, quiere escuchar, con absoluta seguridad, música trivial no tiene más que dejar pasar la onda de Radio Luxemburgo.

diodifusión en el Perú es completamente nula". Se comprende perfectamente que la calidad de la música radiada en ese país sea tan baja como en el Ecuador y en México.

En general, de acuerdo con otros datos que poseo, las naciones latinoamericanas se encuentran en el caso de los tres últimos países citados, o sea, que poseen una o más estaciones fuera del comercialismo (estatales, universitarias), pero la mayor parte y las más escuchadas son las estaciones comerciales, en las que la música transmitida es de calidad artística mediocre, a veces francamente baja. Uno de los factores decisivos de este bajo nivel es, como ya he adelantado, la existencia de la música negro-yanqui, que ha invadido nuestros países latinoamericanos. ¿Es que éstos no poseen músicas vernáculas que oponer victoriosamente a la música afro-norteamericana?

En realidad, la América Latina posee un grande y variado acervo de música propia. Cada nación posee la suya; mejor dicho, las suyas, pues la pluralidad de culturas en cada país se manifiesta, naturalmente, también en el sector musical.

En Colombia, por ejemplo, hallamos que "cada porción" del territorio, según el musicólogo José I. Perdomo, "se enorgullece de poseer un canto: el *bambuco* se oye desde Timaná hasta Honda, de Popayán hasta Cartago. En la montañosa Antioquia, los negros de las minas entonan las *cañas*, los *bundes*, el *fandanguillo* y muchas tonadas más, que acompañan coplas zalameras y picantes. Los habitantes de las regiones candentes que miran al mar cantan y bailan el *currulao*, la *cumbia*, las *mejoranas*, aires vibrantes y apasionados, lujuriantes como el medio ambiente. En Boyacá, donde la raza indígena se ha conservado más pura, se oye la queja lírica y doliente de la *guabina* y el *torbellino*, que al pasar de camino, los promeseros desgranan en el tiple y el requinto. Más al norte, los ariscos pobladores de los Santanderes presentan el *torbellino* y el *pasillo*, y en las llanuras sin fin del oriente, los vaqueros, al hacer el rodeo, rasgueando el *cuatro* y el *bandolón* y acompañados de *maracas*, rompen con el *joropo*, el *galerón* y la *guaracha*".[13]

En nuestra vecina Cuba, mucho antes de que, a imitación de los Estados Unidos de América, y también de Europa, adquiriese carta de nacionalidad la música afro-cubana, la música crio-

13 "Esbozo histórico sobre la música colombiana", en el *Boletín* cit., número cit.

lla, de raíces más bien europeas, produjo la *habanera,* el *zapateo,* el dulce *punto cubano,* la *guajira* y la *canción cubana.*[14]

La falta de tiempo me impide aportar aquí otros ejemplos latinoamericanos. Pero con lo dicho basta para convencerse de que no es por falta de un acervo de música indígena —en el sentido castizo de este vocablo— por lo que nuestra música radiada y nuestra música en general se están mimetizando en relación con el modelo africano-yanqui. ¿Por qué, pues, se produce este fenómeno? Sólo me voy a permitir a guisa de respuesta, pues no es éste un punto fundamental del presente estudio, sugerir unas cuantas posibles causas, a saber: *nuestro inveterado automenosprecio latinoamericano; la imitación extralógica de un patrón de prestigio,*[15] *como el yanqui y, en cierto modo, el europeo; la falta de capacidad auténtica en los dirigentes de los destinos culturales de nuestros países;* finalmente, *la carencia en todos nosotros de un verdadero, hondo e inteligente nacionalismo.*

Ahora bien, este estado de cosas ¿constituye un problema cultural? Evidentemente.

Entendiendo por "cultura" lo que técnicamente debemos llamar *alta cultura,* resulta que el magnífico y depurado edificio de las bellas artes, larga y dolorosamente levantado por las aristocracias culturales del mundo occidental a través de muchos siglos, amenaza ruina ante el creciente empuje de las nuevas corrientes estéticas, nacidas del oscuro venero constituido por las complacencias de los modernos artistas creadores para con las masas, naturalmente incultas.

Por lo que atañe a la música, sobre la cual la radiodifusión tiene ya tan marcado influjo, ese problema puede dividirse en dos sectores: a) tendencia a la monotonización de la música universal, o sea, a su reducción a un solo tipo; b) fundación de ese tipo único sobre los elementos de la música africanoide, es decir, sobre una de las expresiones más rudimentarias y libertinas de ese arte. El problema, pues, podría concretarse así: *marcada tendencia al retroceso del arte musical contemporáneo hacia uno de los más bajos niveles que registra su historia.*

---

[14] Véase "La música cubana y sus orígenes", por EDUARDO SÁNCHEZ DE FUENTES, en *Boletín* cit., número cit.

[15] Recuérdese la raíz latina de la palabra prestigio, o sea *praestigium,* que quiere decir, engaño, impostura, ilusión.

LAS FORMAS DEL ESTADO

Por *Aurora ARNAIZ*

Consideraciones preliminares en orden a la estructura del Estado Moderno o Estado propiamente dicho

I

A través de Jellinek, los llamados elementos constitutivos del Estado, se dice ser tres: pueblo, territorio y poder. El criterio está superado. Un análisis cuidadoso de la proyección del Estado en su génesis y estructura, nos lleva a la convicción siguiente:

El pueblo, es el primer presupuesto del Estado que llega a su manifestación orgánica.

El territorio, es condición necesaria del Estado.

El poder (y su "potestas") es elemento constitutivo del Estado con:

El derecho (en tanto ordenación dispositiva que manifiesta los principios generales del derecho a saber: todo el derecho lo es de un Estado, luego todo derecho es igual a derecho político).

Y los fines del Estado que convergen en el fin causal del bien común, y que juntamente con el pueblo constituyen los dos presupuestos del Estado.

El poder constituyente. La representación política (el representante). El cuerpo electoral. El Gobierno son:	órganos representativos del Estado.

El Estado, en una acepción genérica "ahistórica", es la forma política de un pueblo.

Esta forma política se explaya en las denominadas formas de Estado y formas de gobierno.

Las formas de Estado provienen de los elementos constitutivos del mismo (poder y derecho) del pueblo preconstituido.

Las formas de gobierno atienden a la estructura del Estado en orden a los fines y al titular de la representación política. Así, el gobierno de un Estado es la realización práctica de los fines de dicho Estado, efectuada por titulares y organismos. Aquellos, según la atribución conferida por los poderes soberanos. Éstos, de acuerdo con la función estatuida.

Mientras las formas de gobierno proceden de la doctrina griega (Aristóteles y Platón) y de Roma (Polibio) las del Estado aparecen paralelamente al surgimiento del Estado moderno, o Estado propiamente dicho, ya que su elemento constitutivo es la existencia de un único poder político público. Así, fue Bodino quien instituyó la soberanía como Institución. En la Edad Media antecedente cercano al Estado moderno, los poderes políticos eran privados (Corporaciones, señores feudales, alto clero, etc.). El mismo Papado e Imperio, en la órbita de titularidad personal, eran derechos políticos privativos.

Por serlo, las instituciones políticas de la época, no pudieron llegar a constituirse en Estados. No es casual que "El Leviatan" (1651), sea, con su antecesor "el Defensor Pacis" doctrinas precursoras del Estado Moderno, debido, esencialmente a que están elaboradas tomando como punto de referencia la existencia de un poder político supremo, único y centralista o centralizador.

¿Hasta qué punto el medio geográfico repercute en las formas de Estado y de gobierno? Cuando una doctrina política o un aspecto político prende en la conciencia de las gentes de una época, se transforma en panacea de los males. Se le aplica en todo y para todo con un resultado inexorable: el del descrédito o desilusión. Pero si la doctrina es válida para algo acaba por ser tomada por generaciones posteriores quienes la sitúan en sus justos términos. Así sucedió con la influencia de las condiciones del medio exterior o factores exógenos geográficos sobre las formas políticas de un Estado.

Lo esencial en las formas de Estado es la característica en la estructura del poder, auténtico factor endógeno.

El aspecto formal moderno de los Estados como forma política es el de su Constitución escrita, como Forma de formas

(estructuras políticas). Como sucede con tantas teorías políticas más que de una novedad, se trata del resurgimiento de un tema viejo. Así, Aristóteles, definía ya a las constituciones como "el orden relativo a los poderes del Estado", es decir, añadimos, como la Forma de las formas políticas.

Una teoría de las formas de Estado es en definitiva, la teoría del poder político, o de cómo se estructura el poder político.

La organización política del poder del Estado ha de ser conforme al derecho, y el Derecho ha de estar conformado por el poder.

¿En qué consiste el poder del Estado?

"Por fuerte que sea el poder del Estado no podrá jamás, transformar su fuerza en legalidad, y la obediencia en deber". (Rousseau).

Solamente puede comprenderse el poder del Estado incrustado en el orden político (Derecho) y en el fin axiológico coincidente de ambos: el bien común.

Solamente así puede hablarse del poder jurídico del Estado, pero, decir Estado de derecho es una tautología, pues todo Estado, por serlo, es en el Derecho, o de lo contrario, no es Estado.

La fuerza abstracta del poder del Estado, se expresa en el derecho opositivo y se concretiza en la norma jurídica.

La fuerza humana del poder del Estado se expresa en la agrupación sedentaria de hombres. Del equilibrio de estas dos fuerzas surge la indivisibilidad del poder estatal. Una agrupación humana sin orden (derecho) es un simple agregado. Imaginarse al Estado en la sola abstracción jurídica, además de una reducción al absurdo conduce a posiciones deshumanizadas, y como tales sin conexiones reales.

Siendo el poder político o poder del Estado, el elemento constitutivo del mismo, queda a su vez constituido en el derecho, a través de los órganos representativos (teoría de la representación política) del Estado.

La base contractual de esta relación política está implicada en la aceptación, manifiesta o implícita, de la conducta del hombre para con su estado.

Las formas de la representación política es esencial para las formas de gobierno, pero no para las formas de Estado, a excepción de su visión genética (ya que el "corpore político" surge con el representante) como lo comprueba el hecho de que pueden variar éstas, y subsistir el Estado. Por el contrario, si

el poder, elemento constitutivo del Estado, llegase a desaparecer el Estado sucumbiría con él. Así, los pueblos o conglomerados humanos en éxodo o exilio con sus gobiernos pueden subsistir como formas de gobierno, pero no como formas de Estado, por carencia de poder, aún cuando subsista en éstas los presupuestos del Estado: el pueblo y sus fines políticos asociativos.

La existencia del poder del Estado es en sí impositiva y necesita del reconocimiento exterior. Ello es así a pesar de que el Estado surge en la persona del representante político (y no del representado) y a pesar de que en este mandatario la muchedumbre se transforma en pueblo. Sin el representante político el Estado carecería de los titulares de los órganos, y sin éstos no existiría la estructura del Estado.

Si el poder del Estado fuese tan sólo un poder coactivo desprendido del aire, aparecería la antinomia insoluble de:

Poder-Derecho Internacional

Y solamente si se considera el poder integrado simultáneamente es en su fuerza abstracta y humana, la pretendida antinomia es una ficción.

De aquí que las reglas del derecho no tengan por misión, como pretende Hauriou "limitar el poder en su función de crear y de sancionar el derecho",[1] pues ello nos llevaría inmediatamente a una posición materialista del origen del Estado y del Derecho, teniendo que optar por la incómoda postura del factor de dominación (racial, económica. política, jurídica, etc.) como elemento llamado constitutivo del Estado.

No se trata, por consiguiente. de bucear en pretendidas posturas del "quién es primero, si el poder o el derecho", sino de considerar la simultaneidad de los factores, no sólo en el tiempo sino, lo que es más importante en su misión.

Por consiguiente no hay Estados sometidos, o a la legislación, o a la jurisdicción, o a la administración, sino que el propio Estado en sus aspectos correlativos es Ley, jurisdicción o administración. Todo ello dentro del principio de la continuidad de la legalidad, es decir del Estado como poder.

Y sí la soberanía en el pueblo tiene algún alcance eficaz es precisamente en el derecho a romper el orden de la legalidad

[1] "Derecho público y constitucional".

establecido en un momento dado. Es el derecho a las revoluciones que Kant niega con su equivocado planteamiento del problema (la Ley, por encima del Estado y no en el Estado) basándose en que para poder hacerlo el pueblo habría de estar autorizado por una Ley previa. Advertimos que el concepto kantiano predominante de la Ley como facultad coactiva es el recogido por Kelsen (lo primario de la norma jurídica es la coacción). En sus *Principios metafísicos del derecho*[2] (Kant) leemos: "Todo derecho, en el sentido estricto (Jus strictum) va acompañado de la facultad de obligar. Pero se puede además concebir otro derecho en el sentido lato (Jus latum) respecto del cual no puede una ley determinar la facultad de obligar".

Este incorrecto planteamiento del problema está en consonancia en el siguiente artículo de la Constitución francesa de 1848": la forma republicana de gobierno no puede ser objeto de una proposición revisional". Frente a postura tan lamentable, destaca el Art. 39 de nuestra Constitución vigente: "...el pueblo tiene en todo tiempo el inalienable derecho de alterar o modificar la forma de su gobierno".

Por consiguiente, mientras las formas de Estado afectan a la raíz originaria de soberanía, poder y derecho, las formas de gobierno están directamente relacionadas con la organización interior del Estado. De aquí que aquéllas tienen trascendencia hacia el exterior. Por esta trascendencia se duplica la importancia de un acertado enfoque conceptual de las mismas.

¿Para qué tiene poder el Estado?

El Estado tiene facultad (derecho):

a) para legislar.
b) para hacer la paz y la guerra.
c) para administrar justicia.
d) para pedir obediencia y fidelidad.
e) para acuñar moneda.
f) para fijar impuestos.
g) para nombrar funcionarios.
h) para conceder gracia.

¿Y qué son estas facultades o atribuciones —en las acepciones políticas o administrativas del término— sino "las marcas de soberanía de Bodino"? Una vez más es cierta la frase de Goethe: "Todo es viejo bajo el sol, lo único que cambia es la

[2] Página 51 en la traducción al español de Francisco Ayala.

expresión". Así, como veremos más adelante, hay en las formas de Estado nuevas modalidades muy características de las exigencias de nuestra época (Estado federal, confederación de Estados, uniones de Estados, Estados unidos, Super Estados, etc.). Lo interno de estas modalidades es lo eterno en una nueva expresión. Ello es cierto, a pesar de que en aquellos tiempos no existía, con nuestro predominio actual, la Constitución como forma política de Estado y de gobierno (en ésta como estructura orgánica de gobierno y en aquella como *la forma* de las formas políticas).

Las formas de Estado como estructura del Estado

II

SEGÚN Groppali a las dos divisiones predominantes de las formas del Estado (Estados simples o Estados compuestos) deberá añadirse una tercera: la de las autonomías regionales, forma de Estado recogida en la Constitución de la República Española del nueve de diciembre de 1931. Nos agradaría, en estos momentos en que el interés por el Constitucionalismo se ha acentuado por razones obvias, el poder entrar en el análisis del tecnicismo depurado de esta Constitución muerta, por no vigente, y en su alabanza, por ser una culminación de dos Constituciones modelos: la del Weimar (1919) y la mexicana vigente (1917).

No lo hacemos, apartándonos de un montón de ideas que surgen ante nosotros y que están relacionadas con las formas políticas de los pueblos, pues son la culminación de una forma de Estado. Mencionamos tan sólo en relación con la colación traída por Groppali, que no es en el artículo 21 donde se imprime la modalidad, sino en el artículo 13 cuando dice así: "En ningún caso se admite la federación de regiones autónomas"; y el artículo 21: "El derecho del Estado español prevalece sobre el de las regiones autónomas en todo lo que no esté atribuido a la exclusiva competencia de éstas, en sus respectivos estatutos".

Los arduos problemas de los Estados compuestos pueden enfocarse o bien desde un punto constitucional (constitutivo) o administrativo. No tanto porque este último aspecto es, en definitiva, una culminación del problema, cuanto por nuestra preferencia, vamos a dar a esta segunda, y obligada, por razo-

nes de espacio, última parte de la exposición, la preferencia constitucional.

Aclaremos que se trata de una estructura orgánica —constitucional o constitutiva, en la que se aparta de dos puntales administrativos: los conceptos de atribución, el acto-regla, y el servicio público, en la estructura orgánica del propio Estado.

Si bien la existencia de los Estados compuestos es relativamente moderna, no lo es las divisiones del interior en su acepción de demarcaciones políticas: en el interior el municipio y la provincia, y en el exterior las colonias.

Estas demarcaciones por ser estrictamente políticas constituyen unidades embrionarias del Estado. Consideramos erróneo el criterio de Jellinek quien defiende una tendencia múltiple e inagotable de asociaciones humanas de diversos fines dentro del Estado. En la concepción de este autor el Estado es la síntesis de esas agrupaciones en sus múltiples fines.

Así como el concepto ético sintetiza las múltiples manifestaciones éticas, y lo social, las múltiples manifestaciones sociales, y lo jurídico, las múltiples manifestaciones jurídicas, así, para nosotros, el Estado, como síntesis, es decir, como concepto, solamente puede sintetizar lo político, partiendo de lo político, y en lo político. Así, la familia, por no ser núcleo exclusivo de lo político, no puede ser causa originaria directa del Estado. Lo son tan sólo, como organizaciones políticas preestatales, elementales: el Municipio y las regiones (autónomas o centrales).

¿Por qué estas corporaciones políticas consideradas como embrionarias del Estado, no son en sí mismas, el Estado mismo? *Porque carecen de poder originario.* Por grande que sea su fuerza y su autonomía, su existencia está supeditada a la existencia del Estado, y a su reconocimiento por éste. Es decir, tienen poder, mientras el poder del Estado se lo reconozca (el reconocimiento teórico de este poder forma parte de la Constitución del Estado: como Ley Suprema y como estructura práctica).

¿Dónde queda radicado el poder originario del Estado y el de sus células o unidades embrionarias? No, por cierto, "en el ser colectivo que caracteriza a la Nación" (Carré de Malberg) sino en las funciones del Estado, del Municipio, y de las demarcaciones político-administrativas, de-limitadas por la Norma Suprema.

El Estado no es titular de nadie, ni de la Nación, ni del

pueblo ni de la potestad nacional, ni es potestad pública, ni es "persona permanente" sino poder originario en el derecho. Tampoco es, en cuanto a los otros poderes políticos "esencia aparte" porque esto es una definición de comodín que nada dice, como no sea la vaguedad que encubre.

Bien es cierto que el poder del Estado tiene una cualidad: la de ser originario. En ella radica su soberanía. Así en la etimología de diversas lenguas el poder expresa en sí una cualidad: "path: esposo, amo (sánscrito), posis: amo, el que dirige (griego) potis (idem, idem, latín), pater (idem, idem, autoridad)". (M. Pedroso).

La soberanía como cualidad del poder del Estado es se ha dicho, "en el interior una última instancia de decisión consistente en no dejar sin resolver ningún caso, aun cuando no haya Ley previa aplicable", y en el exterior por el contrario, "es el apego al principio general del pacta sun servanda".

Así resumido, en lo posible, el extenso e inagotable problema de la soberanía, fácilmente se deduce que en esta nuestra exposición, para la estructura de las formas de estado, lo que nos interesa es, fundamentalmente la elaboración de una teoría del poder, como premisa.

La forma genérica de Estados compuestos, abarca diversas especies: la unión de Estados, los Estados unidos, los Estados federales propiamente dichos, las comunidades del Reino, las uniones reales entre los cuales, un criterio previo de selección está constituido por la existencia o inexistencia de un super Estado, u organismo superior, a los elementos de la unión.

Aun cuando la forma de gobierno que suele caracterizar a los Estados federales, sea, por origen la republicana puede presentarse la federación dentro de cualquiera de las formas puras e impuras de gobierno, en sí mismas, o dentro de sus combinaciones mixtas.

Lo que distingue al Estado federal de la confederación de Estados, desde el punto de vista de su organización, es que mientras en el primero se crea un super organismo, en el segundo hay una comunidad asociada, es decir, una alianza. Sin embargo no es específicamente una alianza, porque mientras ésta se establece para delimitados casos concretos aquélla tiene pretensiones de permanencia. Así, los Estados aliados mediante el pacto para situación determinada no lle

gan a constituir federación porque las bases de la asociación no son totales en cada Estado, y además, por su transitoriedad.

En la confederación de Estados, el nexo es permanente, o con pretensiones de permanencia, para todos aquellos problemas previamente establecidos y que interesan a la comunidad de la asociación. Pero fuera de esta conexión común y permanente, los Estados conservan libremente sus estructuras políticas peculiares a través de cierto derecho de autonomía implícita, o tácitamente establecido: existe libertad ante todo aquello que no afecte a la vida de la confederación, como organismo.

Tanto en el interior como en el exterior, mientras en el Estado federal existe, en las relaciones del poder central con las demarcaciones políticas —huimos exprofesamente de la inadecuada expresión "Estados locales" tan lamentablemente incluida en los textos y hasta en las ordenaciones políticas— un organismo central y superior representativo de la consecuencia de la unión o federación; en los Estados confederados, esta síntesis representativa no existe.

Con la sola excepción en Europa, de Suiza y de Alemania, cabe afirmar que la aparición de las complejas facetas de los Estados compuestos se debe a razones de extensión territorial o de distancias, originariamente, y a las peculiaridades extrínsecas a lo político —condiciones geográficas, étnicas, etc.— capaces de intensificar lo autóctono como privativo, en detrimento de la unidad general de los caracteres social-políticos de un Estado. De aquí que las formas de los Estados, estén ligadas a la extensión territorial, a las peculiaridades del medio, a las características tradicionales de los hombres de un Estado. Por consiguiente, las innovaciones en las formas de Estado suelen traer con harta frecuencia, más inconvenientes que ventajas. Así, hay en México una corriente revisionista que se plantea el problema de hasta qué punto su forma federativa del Estado es o no consubstancial con la idiosincrasia de sus pueblos, ya que el surgimiento histórico del Estado mexicano, aun cuando enclavado como formando parte de otra civilización extraña, corre paralelamente con un centralismo de Estado simple.

Lo limitado del tiempo y de espacio, nos impide el referirnos a las certeras opiniones de Aristóteles, Montesquieu

("L'esprit des lois") y de Rousseau ("Considérations sur le gouvernement de Pologne") sobre problemas relacionados con el número de la población, la influencia del medio, y la extensión territorial, para la elección de las formas políticas.

Hay, pues, en esta elección, razones más que históricas (de adaptaciones a las exigencias del momento), esenciales y como tales, ahistóricas. Por ello, no es posible imaginarse al español, embutido en una República federal, ni al suizo en una Monarquía centralista, formas políticas que, por la permanencia y tradición parece como si fuesen consubstanciales, aquélla, de los pueblos suizos, reunidos en un destino común, y ésta, de los pueblos ibéricos, enlazados en su comunidad política.

Asimismo, mientras en el continente europeo, o lo consubstancial, por destacada, es la Monarquía, como forma de gobierno predominante a través del tiempo, con su Estado simple, por el contrario, en el Nuevo Continente, lo que priva es la República como forma de gobierno y los Estados compuestos, como formas de Estados.

Se dice que la Federación de Estados, es por lo tanto, o confederativa o federativa. En este enfoque, esta última forma política, es una unión de Estados. Existen dos tipos de Estados federales: aquél en que todo el poder originario pertenece a los denominados estados locales y al Estado central se le asigna o limita determinadas facultades (caso de los Estados Unidos de Norte América) o el de los Estados Unidos Mexicanos en el que, por el contrario, todo el poder amplio pertenece a la federación, y a las demarcaciones políticas se les faculta dentro de los límites establecidos por la Constitución. Por consiguiente, se sobreentiende o queda especificado (Constitución Mexicana) que, en el primero las facultades locales son amplias y las centrales limitadas, mientras que en el segundo sistema, las facultades locales están delimitadas y las centrales son ilimitadas (dentro de las Leyes esenciales de la Constitución y de los principios derivados de éstas).

De aquí que en uno y en otro sistema, sea necesario atenerse, en primer lugar a la Norma Suprema (Constitución) y en segundo lugar al control específico de la legalidad. (No nos estamos refiriendo ni a la opinión pública, ni a los partidos políticos, ni a las plataformas electorales, etc., sino a la

vigilancia efectiva de un poder jurisdiccional: el pueblo, sobre el ejecutivo y legislativo).

Para algunos tratadistas alemanes, por ejemplo, Laband ("Droit public de l'empire allemand"), la confederación de Estados no alcanza a constituir una aunidad de Estados sino una unión. Creemos que la precisión en la diferencia es acertada.

Es curioso observar cómo en los tratadistas alemanes y franceses, la doctrina de las formas de Estado se apega al concepto de soberanía, y así, destacándose aquéllos por hacer radicar la soberanía en el Estado, y éstos en el pueblo, el enfoque y las conclusiones que dan a los problemas de las formas políticas son radicalmente distintos.

Para Duguit, negador de la soberanía, el problema es otro. Para este autor el federalismo es contrario a los principios esenciales del Derecho Público Francés ". . .et que le federalisme, contradictoire avec la nature meme de la souveraniteé, est contraire aux principes essentiels du droit publique francaise. On sait le rigeur avec laquelle la Convention appliqua ces principes et comment les Girondine tomberent, le 31 mai 1793, sous l'accusatio de federalisme" (Droit Constitutionnel", tom. 2,. cap. 1).

Las relaciones, tanto de los Estados confederados entre sí, como la de los llamados Estados locales con el Poder Central, en los Estados Federales, deberán estudiarse y regirse a través del convenio que crea la federación, o la confederación. No cabe, por consiguiente, el plantearse problemas tales como "a quién obedecen los súbditos de un Estado Federal o de una Confederación". Está claro que la conducta será la de acatamiento a los principios o fundamento de la unión, es decir, que habrá que recurrir a la Norma Suprema, o a las bases del convenio. Y ello, no sólo para este problema de sumisión, sino para cualquier otro que se presente como posible habrá que atenerse a los términos de la convención.

La unión que establece el Estado Federal es más completa, políticamente, que la de la Confederación. No en vano ha sido denominado aquél como un Estado de Estados, término por demás incorrecto.

También el Municipio es afectado, en su régimen interno, según que el Estado a que pertenezca sea federal o simple. En estos casos suele plantearse verdaderos conflictos

para la vida del Municipio que oscila, en ocasiones, entre los intereses de la Federación y el del Estado local o demarcación política en la que está enclavado, muy especialmente en materias fiscales y políticas.

Las demarcaciones locales y regionales de los Estados federales (Municipio y Estados Locales) carecen de territorio propiamente dicho. También carecen estos últimos de autonomía en los órganos estatales. Un tercer aspecto es el del sistema parlamentario. Su funcionamiento dentro de los Estados federales necesariamente es el de ser por medio del sistema bicameral, a saber, cámara de diputados que integra el poder legislativo local y una cámara de senadores única, de la federación. Sabido es que dentro de los Estados unitarios simples, el sistema puede ser, indistintamente unicameral o bicameral, pues ambos pertenecen al poder central único. Así la España republicana de la Constitución de 1931 optó por el sistema unicameral mientras la Inglaterra actual, tiene el bicameral.

Pero, si tanto este, como el problema de los organismos de los Estados locales, se enfocan desde el punto de vista de potestad de poderes no podrá llegarse a una solución. Asimismo la demarcación física, sobre la que los Estados locales ejercen su jurisdicción no es territorio, sino una demarcación física del territorio del Estado.

La Constitución mexicana vigente es muy depurada en el planteamiento del sistema bicameral, en cuanto tiende a evitar el desequilibrio de la representación en el Senado por las demarcaciones de mayor extensión con las de menor extensión.

Si cada Estado local o demarcación política de un Estado Federal puede, dentro de las facultades electorales conferidas (caso de México) o libremente (EE. UU.) elegir a sus representantes ante el Senado, se constituye éste en órgano de control jurisdiccional muy efectivo sobre el propio poder legislativo federal. Es más, la libertad de un Estado local para permanecer, o no, enclavado dentro del Federal, salvo ley expresa en contrario, se manifiesta a través de la libertad de opinión de los electores locales, y de la selección de sus representantes ante la Cámara Alta. Así, si un Estado local quiere salirse de la Federación debería bastar con que el senador respectivo plantease el asunto como mandato de sus

electores, para que el tema tuviera que ser tomado en consideración por el poder central.

Desde las primeras constituciones francesas del XIX hasta nuestros días, los diputados, tanto en el Estado Federal como en el Estado simple, son representantes de la Nación (aquéllos en la Cámara de Diputados federal). Por consiguiente, la Cámara Baja no puede constituirse en el caso del Estado Federal en un órgano de jurisdicción política que pueda romper la continuidad de la legalidad establecida a través de la posibilidad de un planteamiento de ruptura con la Federación por parte de un Estado local y por medio de sus representantes en la Cámara Alta o de Senadores.

La elección de los sistemas electorales tan complejos en algunos países del Nuevo Continente, como simples en otros del Viejo Continente, presenta aspectos relacionados con la forma de Estado desde las propias composiciones y representaciones del Congreso. Así, mientras en los Estados Federales ha quedado expuesto que el Senado está compuesto por representantes directos de las demarcaciones locales, en los Estados simples, sobre todo de forma de gobierno monárquica, el Senado es una supervivencia de la aristocracia del dinero, o aristocracia propiamente dicha (Inglaterra) aun cuando bien pudiera ser otra su misión: la de que el Senado fuese, dentro de los sistemas bicamerales de las Repúblicas, un auténtico centro de vigilancia que quedaría integrado por una aristocracia del saber.

Así, fue error craso el cometido por los constituyentes españoles de 1931 al establecer contra la tradición de impulsiva idiosincracia española, las llamadas Cortes o Congreso de Diputados como sistema unicameral, cuando, las necesidades del momento aconsejaban más que nunca la existencia de un Senado integrado por auténticos elementos políticos erigidos en control jurisdiccional.

¿Es el régimen presidencialista verdaderamente aconsejable para un Estado federal, o por el contrario, deberán los Estados federales inclinarse por el régimen parlamentario?

El régimen presidencialista de un Estado federal agrava la situación de desconexión unitaria del sistema. En el régimen presidencial hay, además del Parlamento federal, las Cortes o parlamentos locales. Unicamente el Senado es federal, pero, mientras en el Parlamento federal o Cámara de

Diputados Federal, los diputados son representantes de la Nación, en el Senado, lo son de su distrito o demarcación.

Es curioso observar cómo en México, en el Distrito Federal no existe ni gobernador ni Cámara de Diputados local, problema éste que creemos, no ha sido resuelto por procedimiento constitucional, tratándose como se trata de una ley esencial de la parte orgánica de la Constitución, sino por autorización expresa del Ejecutivo.

No participando directamente los Estados particulares en la elaboración de la Ley federal que se hace a través de la Cámara de Diputados, aun cuando con aprobación del Senado, se plantea el problema de cómo los Estados pueden impugnar las leyes no constitucionales.

Sin duda alguna que en la Ley de Amparo existen medios generales apropiados al caso, pero hay en ella una laguna ya que no se faculta a los Estados miembros para recurrir en el Amparo directo contra leyes a la impugnación como Estados miembros.

No siempre la forma de gobierno republicana se presenta dentro de la forma federal de Estado. Dentro de éste, caben, en Europa, las denominadas Uniones personales, de forma monárquica, muy peculiares en el Viejo Continente. Por ejemplo, la Unión de los Países Bajos con España, a través de Carlos V. En dicha unión más que anexión, destaca, en mucho, el carácter de la unión personal en la figura del Emperador.

Las uniones reales no llegan, en realidad, a formar una federación. Se trata, más bien, de una alianza que presenta por cierto viso de permanencia, el carácter de confederación pero, por lo limitado del acuerdo, es más bien, un convenio o tratado político.

¿Puede surgir, de un Tratado, un superestado? Si se tratara de una unión de Estados o Estados confederados, la respuesta sería afirmativa, sin lugar a dudas. Pero, en tratándose de un organismo superior o superestado, con sus características ya expuestas, la contestación, es dudosa. Sin embargo, la Sociedad de las Naciones surgió del Tratado de Versalles, y la Organización de las Naciones Unidas, de la Reunión de San Francisco, entre otras. Si se considera que dichos organismos superiores, son un Superestado, entonces la contestación habría de ser afirmativa.

Si bien el sistema de coloniaje excluye la consideración de que las colonias puedan constituir Estados ya que carecen de sus dos elementos constitutivos: poder originario y derecho no supeditado al control del poder de la Metrópoli, sin embargo, hay situaciones en la relación internacional que plantean el problema de si uno de sus elementos es o no, Estado. Nos referimos, concretamente a los Estados que intervienen en la esfera interna de otros, denominados Estados, mediante mandato conferido expresamente por los organismos internacionales.

Una solución podría ser la de decir que en aquello en que el Estado no está limitado por un mandato, es un Estado, pero no así en la esfera del límite de la intervención. Tal opinión es rechazable tanto porque es inadmisible dentro de un concepto de visión general de los problemas del Estado (el Estado, o es Estado en su integridad, o deja de serlo). Pero, ¿cómo imaginarse un Estado que lo sea a medias? Surge la objeción, obligada de que cualquier limitación a la soberanía de los Estados, excluye su existencia, como Estado. Es aquí como llegamos a la consideración de que en nuestros llamados Estados de Derecho modernos, las antinomias frente a una construcción íntegra del Estado, son grandes. El investigador político tiene un campo amplio de estudio en ellas. Así por ejemplo: si el ciudadano de un Estado democrático está sometido a la ley de su Estado; si los Estados miembros de los Estados compuestos, también lo están en sus medidas respectivas ¿cómo es posible defender la existencia de una libertad, de una soberanía, de un poder político libre cuando la libertad está condicionada por la ley?

¿Cómo pueden existir Estados libres y soberanos cuando sus libertades y soberanías respectivas están condicionadas por las facultades expresamente conferidas en el Pacto constitucional?

He aquí unos interrogantes que se nos agolpan en nuestra mente, al llegar a este punto de nuestra exposición. Van a quedar planteados tan sólo, en espera de que un día tengamos ocasión de volver a ellos sin la limitación del tiempo y espacio, en que nos hemos visto envueltos, en esta ocasión.

CAMUS Y LA FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

Por *Juan D. GARCIA BACCA*

CUESTA trabajo reconocer la propia voz al escucharla, por vez primera y sin prevención, reproducida por ciertos aparatos de mecánica fidelidad — bien conocidos ya y frecuentemente usados. Es que, de ordinario, oímos nuestra voz tal como nos suena por dentro, y el aparato nos la da tal cual la oyen los otros — sin las resonancias interiores, criterios seguros y personales de recognoscibilidad.

Por parecidas razones y análogas causas los filósofos oyen su filosofía tal cual les suena por dentro. Los demás: literatos, políticos, religiosos. . . la oyen tal cual les suena o resuena por fuera y para profanos. Y cuesta al filósofo un proporcional trabajo reconocer que lo que dicen literatos, políticos, religiosos de su filosofía se refiera a él, a la suya: a Hegel, Sartre, Heidegger, Jaspers. . .

La cara que presenta el existencialismo, el idealismo hegeliano, o Kant, Kierkegaard, Husserl, Scheler. . . a los ojos de un literato, político o religioso. . . no *es* la cara tal cual la sienten y *son* por dentro, filosóficamente, Hegel, Sartre, Heidegger, Jaspers. . . Dejemos esto bien sentado.

Pero es muy conveniente que sepamos los filósofos actuales —y permitidme que me cuente entre ellos, naturalmente a respetuosa distancia de los nombrados—, qué cara hacemos ante los grandes literatos de nuestra época. Y en especial, con qué cara nos ve Camus, sea cual fuere la cara que nosotros, por dentro y por estar siéndola, creemos hacer ante el mundo actual.

Y he de confesar que la expresión propia de la cara de los sistemas filosóficos actuales, tal cual la ve Camus, no es nada placentera y tranquilizadora. *Hacemos cara o de suicidas o de asesinos.* Lo único que salva —a existencialistas, hegelianos, marxistas. . .—, es la inconsecuencia. Lo cual no es gran consuelo, y menos aún excusa, para un filósofo, sino gravísima

acusación, más grave que ser consecuentes suicidas o asesinos. Suicida potencial o asesino potencial; suicida actual o asesino actual. Dilema de la filosofía actual — de la de todos los tiempos, dice Camus, menos de la de los griegos, anotad cuidadosamente la excepción. Y dilema, es decir: argumento con cuernos, decían los clásicos, pues uno u otro cuerno nos agarra siempre.

No somos los filósofos gente a quien guste recibir lecciones de nadie, y menos de los extraños.

Ni a existencialista, cual Sartre, ni a hegelianos de izquierda, como los marxistas actuales, ni a filósofos religiosos, tales los tomistas, les ha gustado, y es natural que Camus los vea con rostro de suicidas, así el *Mito de Sísifo* (1942), o bien con el de asesinos, así en *L'Homme révoltè* (1951). *El hombre en rebelión.*

- I -

Existencialismo, o el suicida potencial. El Mito de Sísifo

OIGAMOS los filósofos a Camus, y lo que es más difícil, sintámonos personalmente aludidos, y lo que llega a dificilísimo, preguntémonos si la cara que hace una filosofía ante los literatos, políticos, o religiosos —geniales, naturalmente—, no será la auténtica cara, expresión y rostro de la filosofía, y no la cara que uno se cree tener, con esa benevolencia larga y pertinaz que todos usamos para con nosotros mismos.

> No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el del suicidio. [Palabras iniciales de Camus en el *Mito de Sísifo.* Y continúa]: Juzgar de si la vida vale o no la pena de ser vivida es responder a la cuestión fundamental de la filosofía. Lo demás: si el mundo tiene tres dimensiones, si el espíritu posee nueve o doce categorías vendrá después: todo esto es cosa de juego. Lo primero es responder a lo primero (p. 15).

La cuestión de si vale o no la pena de vivir esta vida no se planteó en el Paraíso terrenal. Se plantea, ofensiva y desafiante, ante el absurdo del mundo en que vivimos, y más en

especial ante ese absurdo que, para la vida, es el morirse ella, justa y precisamente ella. Nacer es ya un absurdo, pero el colmo es morirse, que la vida se muera. La contradicción entre ser y no ser resulta mansa y teórica frente a esa de "morirse la vida".

La filosofía existencialista moderna —Heidegger, Sartre, Jaspers, Kierkegaard. . .—, parte, exagerando o siguiendo a Kant, de la falta de sentido para la vida del mundo del ser en sí, del silencio de los espacios infinitos que aterrorizaba a Pascal, de la indiferencia de la cosa en sí —en Kant y Heidegger—, del engullimiento y reabsorción del ser para sí, de la conciencia y vida, por el ser en sí, macizo, apelmazado, uniforme — de Sartre.

Casi todos caen bajo la categoría de "sobrantes" — decía Nietzsche. Sobramos todos, sin excepción, apura Sartre. Y el ser en sí, la ontología, se encargará, y se está encargando ya, de que sobremos. El suicidio sería, pues, la consecuencia lógica y antilógica del existencialismo: hacer lo que es, de suyo, el ser. Que lo que de suyo no es, deje de ser, y se le ayude a no ser, es deber, plan, proyecto metafísico, propio del existencialismo.

> Es siempre cosa fácil ser lógico [advierte en este punto Camus (22)]; es casi imposible ser lógico hasta el final, hasta la muerte.

Los suicidas ordinarios

> abdican de lo que de más querido tienen: su vida. Otros, príncipes del espíritu, abdican también de lo más querido suyo: han procedido al suicidio de su pensamiento (p. 23).

Y desde la página 23 a la 90, Camus, en estilo transparente y cortante, durísimo y pulido cual diamante, haría notar al existencialismo moderno —vívanlo como lo vivieren o sea por dentro Kierkegaard, Jaspers, Heidegger o Sartre—, sus rasgos típicos e indisimulables de suicidas potenciales, que de ser consecuentes lo serían actuales, y que por una inconsecuencia que les salva la vida, pero no la honra de toda conciencia filosófica, se evaden tramposamente hacia una trascendencia, más o menos declaradamente religiosa. El suicida se trocó en tránsfuga y predicador. De ahí que todo el existencialismo moderno termine en *predicación* (p. 83).

Ante el mundo absurdo en que, sin aviso y por cataplún, nos hemos encontrado siendo, y frente al absurdo sublevante, por vivido, de una vida que se nos muere por cualquier descuido, ocasión, causas estúpidas y múltiples, lo primero que hay que hacer es aguantarse la espantada. Nada de salir escapados al ser en sí, a otro mundo, a lo trascendente — menos aún a Dios.

> Saber si es posible vivir sin llamaditas [es todo lo que me interesa, dice Camus (p. 84)]. El presente, y la sucesión de presentes ante una alma incesantemente consciente, tal es el ideal del hombre absurdo (p. 88). Así que el hombre absurdo es, por lo pronto, aquel que, sin negarlo, no hace nada por lo eterno (p. 94).

Modelos: Don Juan, los grandes comediantes y conquistadores, las obras de arte, o de creación absurda, sin mañana.

> De todas las escuelas de paciencia y lucidez, la creación es la más eficaz. Ella constituye también el testimonio decisivo de que la dignidad del hombre consiste, tan sólo, en una rebeldía tenaz contra su condición y en la perseverancia en un esfuerzo tenaz y condenado a esterilidad.

Sólo Camus tiene derecho a decir estas cosas; a mí no me queda sino el de repetirlas. Y el de resumirlas en una castiza frase castellana, seguro de que, dado el amor de Camus por España, y por cierta España muy mía, no creo rechazara: la condición humana, la absurda condición humana, la absurda vida que se muere: "mantenerla y no enmendarla" — cual el torero en una mala suerte.

Camus, más clásico y menos directo, nos recuerda a Sísifo:

> Los dioses habían condenado a Sísifo a subir un peñazco hasta la cumbre de una montaña, desde donde la piedra volvía al llano siempre y por su propio peso. Pensaban con su cuenta de razón los dioses que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza. Dejo a Sísifo [son palabras finales de Camus] al pie de la montaña. Se halla otra vez con su carga. Mas Sísifo nos enseña esa fidelidad superior que niega a los dioses y levanta peñazcos. Aun él mismo juzga que todo es bue-

> no. Este universo, sin Señor ya, no le parece ni estéril ni fúti
> Cada uno de los granos de esta piedra, cada uno de los destell
> minerales de la montaña, llena de luz, forma, cada uno de po
> sí, todo un mundo. La lucha por las alturas basta, ella sola, par
> llenar a rebose el corazón del hombre. Hay que imaginar feli
> a Sísifo (108).

Sísifo refutando a Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre y compañía; todos ellos suicidas inconsecuentes, tránsfugas y predicadores del Más Allá, del Misterio, del Ser. Con esta ex presión los veía, nos veía, Camus en 1942. Y si el viejo Aris tóteles tenía razón al decir, son amable indulgencia hacia su maestro Platón, que el filósofo es filómito, amigo de los mi tos, agarraríamos por su palabra al viejo si dijéramos que cier tas filosofías pueden ser refutadas por ciertos mitos. Los lite ratos geniales serían los únicos capaces de refutarnos así a los filósofos.

- II -

Camus frente a Hegel y Mar

TAN moderna como el existencialismo; pero, diferencia in superable, descomunalmente más eficaz que él, el idealismo d Hegel, y su forma extremadamente real de Marx, hace a lo ojos de Camus cara de "asesino". Y se lo dice Camus con bru tal franqueza, y con todas las letras, y en suficiente número d veces para no dejar lugar a dudas, y con abundante copi de razones y ejemplos tomados de los pensamientos, palabra y obras y milagros de Hegel, Marx, Lenin y Stalin. El *Hombr en rebeldía (L'Homme révolté,* 1951) no es un libelo político menos aún una sarta de insultos. Es, para Camus, un libro de dicado a la demostración teórica e histórica de que la filosofí hegeliana, y su forma marxista, presupone dos tesis: *primera* la absoluta plasticidad de la naturaleza humana, su esencial his toricidad, o su falta de esencia; con la secuela evidente, y sa cada, de poder servir todo hombre de "masa" para cualquie fin; por tanto y sobre todo para esos descomunalmente sugeren tes y seductores fines de manifestación apoteósica del Espírit absoluto, o apoteosis de la humanidad.

Segunda: La razón científica, y filosófica sobre todo, debe ponerse a servicio de una profecía: de una apocalipsis o revelación *futuras.* Transformación futura de todo, a través de las transformaciones dirigidas por un poder que se proponga justamente tal fin descomunal y plusquemhumano: manifestación *futura* del Espíritu absoluto, *futura* divinización de la humanidad.

En total: divinización impuesta, forzada, planificada del hombre; y justificación absoluta del Poder y de los medios que tal Poder emplee, sin apelación, para asegurar tal futuro y porvenir de divinizarnos. Poder y Fe. Poder de uno; fe, esperanza y obediencia ciega, cual de cadáveres, en casi todos; en todos, menos uno.

Lo malo para un sistema que viva sobre una fe con esperanza a corto plazo, es decir, sobre profesía a corto plazo, cual la del cristianismo primitivo — y en este punto concuerdan con él por profundas razones que aduce Camus, Hegel y Marx; es que el plazo del cumplimiento de la profecía se dilate, sin fecha final presumible, para la aparición de Cristo y Juicio final, para la apoteosis del Espíritu absoluto, para la divinización del mundo a servicio del hombre divinizado.

Cuando esto sucede, cuando la profecía a corto plazo no se cumple y es preciso organizar la espera para que no se muera la fe —en Cristo, en el Espíritu absoluto, en la sociedad comunista perfecta y final—, se impone, dice Camus, el terrorismo del Estado bajo la forma de terror racional. La filosofía hegeliana asumió, por su método histórico y dialéctico, no sólo la fe en la divinización futura del universo, bajo la forma final de Espíritu, sino la esperanza de la próxima epifanía del Espíritu sobre el mundo. Mas, al no consumarse hacia 1807, como creía Hegel, tal divinización del mundo por obra del concepto, y por virtud de la dialéctica, con no menor fe y no menor esperanza —en el fondo las mismas, sólo que más reales—, profetizará Marx la apoteosis del Hombre, próxima y final, por virtud de la economía y por obra de la dialéctica, bajo forma de materialismo histórico: Ya se está hundiendo el capitalismo, ya despunta la aurora del comunismo. Pero una vez más, el Juicio final se tarda, y la apoteosis del hombre se dilata más de lo que permiten aguantar las fuerzas del hombre normal. Y será preciso organizar, como otras veces ha pasado ya en la historia, ahí está el Cristianismo, la esperanza; apuntalar, como

otras veces, la fe. Para tales funciones hay una receta clásica: el Terrorismo del Estado, bajo la forma de terror racional.

Las tesis de Camus no pecan ni de encogimiento mental ni de cobardía política, política de gran altura, es decir: filosófica. Y lo que dice Camus larga, documental, razonadamente del marxismo, lo aplica por igual a ese intento, bien acariciado por todas las sociedades con vocación divina, de salvar a toda costa al mundo con su verdad, que sea la Verdad, ella, sólo ella, nada más que ella, y que, al demorarse el Juicio final, el Triunfo divino, tienen que echar mano del terror del Estado bajo la forma de terror racional.

No hace falta advertir que sobre quien tales cosas dice se ha volcado todo Dios, todos los representantes y representantoides de toda clase de dioses y diosecillos.

"Mantenerla y no enmendarla", tal ha sido la actitud de Camus ante todos ellos.

Las consecuencias más salientes de terrorismo racional del Estado, tan racional que se sirve del máximo y más desaforado, descomunal y arrebatador racionalismo, que es el de Hegel, son, *primera*, escisión de la humanidad en señor y siervos, siervos con expresión y cara de corderillos, de *petit mouton ridicule*, que son los más, y en el límite todos menos Uno. O bien, escisión de la humanidad en verdugos y víctimas, esta relación categorial para con los rebeldes. *Segunda:* La degradación del hombre a cosa, a masa moldeable, no a capricho, sino a servicio de un Dios a nacer en nosotros, de nosotros y a nuestra costa: Espíritu absoluto, Humanidad divinizada. *Tercera:* La legalización y justificación racional del asesinato, del derecho divino a matar, de los sacrificios humanos en aras de tan descomunal porvenir de la humanidad; nuestra divinización.

A lo largo de la obra *El hombre rebelde*, pero sobre todo al final, Camus propone, en palabras claras, cortantes, concisas cual diamante cincelado, la actitud del auténtico hombre rebelde. Con unas citas suyas voy a cerrar esta intervención mía:

> La revolución absoluta presuponía la plasticidad absoluta de la naturaleza humana, su reducción posible al estado de fuerza histórica. Mas la rebeldía auténtica ha de ser, en el hombre, rechazo de ser tratado como cosa y reducido a simple historia. Tiene que ser la afirmación de una naturaleza común a todos los hombres y que, por ello escapa al mundo del poder.

Un diálogo a la altura del hombre cuesta menos caro que el evangelio de las religiones totalitarias, monologado y dictado desde lo alto de una montaña solitaria. En el teatro, como en la vida ciudadana, el monólogo precede a la muerte. Todo rebelde, por la sola virtud de ese movimiento que lo enfrenta al opresor, defiende la causa de la vida, y se compromete a luchar contra la servidumbre, la mentira y el terror (H. r. pp. 350-351).

Los que no hallan reposo ni en Dios ni en la historia se condenan a sí mismos a vivir en favor de aquellos otros que, como ellos mismos, no pueden vivir, a saber: los humillados. El movimiento más puro de la rebeldía se corona entonces con el grito desgarrador de Karamasoz: si no se salvan todos, ¿para qué salvarse uno solo? (p. 375).

Los auténticos rebeldes

rehusan la divinidad, porque rechazan el poder absoluto de dar la muerte. Eligen y nos dan cual ejemplo, la sola regla que en el día de hoy resulta verdaderamente original: aprender a vivir y a morir, y, para ser hombre, negarse a ser Dios (p. 377).

Quien tales cosas tiene derecho a decir, y las dice, y quien dice otras con pleno derecho, pero que yo no me considero ni con derecho ni con autoridad para repetir, bien puede advertirnos a los filósofos del peligro en que estamos de ser, si somos lógicos, suicidas y asesinos; y del inminente peligro en que estamos de dar razón y razones en sistema, por las que otros justifiquen sus actos y programas de vida y muerte.

Camus no ha ocultado que la única expresión del rostro de filósofos que no hacen cara ni de suicidas ni de asesinos potenciales o actuales, mediatos o inmediatos, son los filósofos griegos (p. 363).

Al decir Protágoras que el hombre es la medida de todas las cosas, nos da a entender que todo debe llevar, y en todo imprimirse, el discreto y digno calificativo de humano: ciencia humana, religión humana, Estado humano, filosofía humana.

Y me complazco en pensar que si se ha dado a Camus un premio Nobel, es por la sencilla, aunque rarísima excepción, cada día lo va a ser más, de pretender ser simplemente hombre, ni más ni menos: ni Dios, ni cosa.

JOSÉ FERRATER MORA EN PRINCETON

Por *Hugo* RODRIGUEZ-ALCALA

I

UNA fría tarde de febrero José Ferrater Mora se ha detenido un instante frente a la inmensa biblioteca de Princeton. Los seminarios de filosofía funcionan, en aulas especiales, en uno de los pisos de esta biblioteca. El edificio, coronado de anchurosa torre, es todo de piedra clara y nueva. Su vasta y alta mole se yergue sólida y pesada como símbolo de una orgullosa voluntad de organizar la opulencia al servicio de la cultura. Las ventanas de las salas de lectura y las ventanas de las infinitas oficinas que se distribuyen en uno y otro piso, están brillantemente iluminadas. Por ellas se entrevén interiores en que, en un disciplinado sosiego, relumbran muebles flamantes —armarios, estanterías, largas mesas— donde pululan libros, libros, libros innumerables; libros a los que cuida y ordena, conforme a técnicas rigurosas, una multitud, ahora invisible, de manos solícitas.

Ferrater Mora abre la hoja izquierda de una de las puertas de cristal que dan acceso al edificio; cruza el vestíbulo cuyo pulido *parquet* suena sordamente bajo sus pasos y se detiene junto al ascensor que lo conducirá al piso donde lo esperan sus estudiantes. En la diestra lleva un portafolio casi sin uso, de cuero color leonado; bajo el brazo izquierdo un rimero de cartapacios de tapas de un amarillo o de un celeste lustrosos. Ya en el piso que le fuera indicado, el profesor deja el sombrero gris oscuro de copa plana y el abrigo de grueso paño negro en un despacho próximo al aula en que va a dar su primera clase.

Ferrater Mora es un hombre delgado, de estatura más alta que la mediana; es un hombre pulcro, atildado, de sobrios modales, que anda siempre derecho, erguido, pero sin estiramiento alguno. El rostro de Ferrater es afilado y moreno pálido; la nariz, aguileña, la frente despejada, los ca-

bellos muy negros. Destaca en este rostro una mirada franca, alerta y penetrante.

Al que no ha visto nunca antes a Ferrater pero conoce su obra de fecundo escritor; al que ha leído más de diez de sus libros y ha podido apreciar cabalmente la insólita hazaña intelectual del *Diccionario de filosofía*, la primera impresión que el filósofo barcelonés le produce es la de una cuasi adolescencia. Porque se espera la figura de un hombre de aire fatigado, de un hombre viejo o ya envejecido; de un hombre ensimismado, inmerso en abstracción continua; y a quien se ve es a un hombre joven, ágil, lleno de energía y salud; a un hombre que podría ser confundido, aquí en Princeton, con un estudiante de los últimos cursos.

Hasta el aula del seminario llega ahora, claramente, en el silencio del edificio, un rumor de pasos y de voces: debe de ser el nuevo profesor español que se acerca conversando con algún colega. . . Entre los veinte estudiantes que le aguardan, hay entonces un rápido intercambio de miradas. ¿Cómo ha de ser este catedrático de apellido exótico; este *scholar* que, según se dice, ha hecho ya, él solo, la obra de varios *scholars?*

Y mientras en los ojos de todos ellos brilla esta pregunta muda, Ferrater Mora hace su entrada en la sala de clase; saluda sonriendo levemente, llega junto a la cabecera de la larga y ancha mesa de roble que ocupa el centro del aula, y coloca a diestra y siniestra de la cabecera el portafolio color leonado y los lustrosos cartapacios. Sentados en torno a la mesa sobre cuya superficie hay como diez ceniceros redondos de metal, los estudiantes le observan silenciosos. Algunos apagan el cigarrillo con rápido ademán. Ferrater toma asiento en un sillón de corvo respaldar y, sin más ceremonia, comienza a hablar en un inglés flúido y correcto.

II

El curso, como todos los que están allí lo saben, va a ser sobre Filosofía de la Historia. Hay otro curso, del mismo nombre, que simultáneamente se dará, este mismo semestre, en Princeton. Pero el de él, el de Ferrater, será diferente. El

otro catedrático dictará el suyo desde el punto de vista formal. Él, Ferrater, adoptará el punto de vista material.

¿Qué significa esto de formal y de material? Significa que el primero, el punto de vista formal, sólo indirectamente, atiende a los hechos históricos, al paso que el segundo hace hincapié en ellos. El primero afirma que el estudio filosófico de lo histórico ha de verificarse en forma conceptual o relacional; el segundo sustenta la posibilidad y necesidad de un conocimiento *inmediato;* esto es, parte del supuesto de que el pretérito puede ser *revivido* por el teorizador.

De aquí que, el que emplea la primera vía, la vía formal, no necesite, en rigor, saber mucho de historia; de aquí que pueda especular, a veces con loables resultados, sin verse embarazado por la pululación infinita de los aconteceres pretéritos. Esta postura filosófica ante la historia es afín a la postura filosófica ante la ciencia. Porque la ciencia —la ciencia de la realidad física, se entiende; la Física con mayúscula, que ha sido la ciencia modelo—, versa sobre regularidades de carácter universal. Un físico, encerrado en esta aula, podría determinar las leyes del movimiento a espaldas de lo que pasa en otras aulas o en el resto del Universo. El filósofo formalista de la historia mira a la historia como el filósofo de la ciencia mira a la ciencia. Es decir, se circunscribe a un ámbito de especulación que supone regularidades parejas a las observadas en el orden físico y llega a conclusiones que sólo *indirecta,* sólo *mediatamente,* han contado con los hechos.

Otra cosa acontece con el filósofo de la historia que sigue la vía material. A éste le conciernen vivamente los hechos. En estos hechos, cree él, abolidos por el tiempo sido, debe operarse algo así como una reviviscencia. Y esta reviviscencia ha de ser el resultado del afán por lograr ese aludido conocimiento de carácter *inmediato.*

III

¿Es esto todo lo que ha dicho Ferrater en dos horas de clase, separadas, una de otra, por diez minutos de recreo? En síntesis, lo es. Pero, claro está, habría que abominar de todas las síntesis si ellas, como ésta, dieran una idea tan men-

guada, tan desvaída, de las cosas cuya realidad tratan de quintaesenciar.

En estas dos horas se ha hablado con lucidez y sutileza de cómo ha sido vista la historia en la Antigüedad y en los últimos siglos de la vida europea; se ha ubicado la filosofía de la historia en la estructura total del saber; se han establecido sus conexiones con disciplinas afines según éste y aquel criterio. Se ha discurrido ágilmente sobre ciencia y sobre arte; se ha teorizado sobre pintura, literatura y música; el nombre de Kant ha sonado no lejos del de Picasso; se ha contrastado a Galileo y Einstein, a Jean-Baptiste Greuze con Georges Rouault; se ha definido el concepto de imitación y de creación en estética; se ha contrapuesto la noción de experimentación a la de construcción en ciencia. . .

Y, sin embargo, a pesar de todo esto —y de bastante más a que ni se alude aquí—, toda la exposición ha sido clara, clarísima, ordenada, serena y rigurosa, aunque no carente de pasión contenida. La exposición ha requerido esfuerzo constante en los oyentes, pero no ha creado confusión alguna. Ni siquiera el estudiante más joven se ha perdido por un minuto en la marcha por esos laberintos ideales. La lámpara del guía ha ido esclareciendo oportunamente las oscuridades del camino. Y esto ha resultado así porque la preocupación de ser seguido, de ser cumplidamente comprendido, es, en el profesor, una tensión ininterrumpida. El más ligero gesto de duda o perplejidad en torno a la mesa de roble, ha suscitado en el acto, en el decurso de las dos horas, una serie oportunísima de ejemplos y distingos. La pizarra ha quedado llena de nombres y diagramas.

A las cuatro y diez en punto Ferrater da por terminada la clase. Ahora, entre los estudiantes de Princeton, ya está él como entre antiguos conocidos. Hay en el aula una como atmósfera de esas que un largo trato crea en los claustros universitarios. Y esto se debe a que Ferrater Mora es dueño de una modestia que, contradiciendo a Bergson, lejos de ser una virtud adquirida, se diría ser absolutamente natural, ingénita. Pero se advierte que esta virtud, que esta llaneza, está toda hecha de alturas.

IV

The Balt es un café sobre la calle mayor de Princeton —sobre la calle Nassáu—, frontero al gran solar donde se alzan los principales edificios de la Universidad. Aquí hay siempre profesores de Princeton discurriendo animadamente. Los españoles que residen en la ciudad se sienten en *The Balt* casi tan a gusto como en un café madrileño. En *The Balt* se reunía la tertulia de Américo Castro; ahora suele verse aquí a Francisco Ayala, a Vicente Llorens, a Claudio Guillén y algún otro escritor. Desde una de las anchas ventanas del café se columbra la fachada prócer de Nassau Hall, especie de santuario de la cultura norteamericana, edificio colonial cuyo segundo centenario se celebró no hace mucho con la impresión de un sello postal. En el Nassau Hall tiene su despacho el presidente de la Universidad, contiguo a salas que más parecen de museo que de otra cosa.

Esta tarde, sentado a una mesa de *The Balt* Ferrater bebe lentamente una taza de café mientras la conversación gira aún en torno a los temas de una clase reciente.

—¿Cree usted —le preguntamos tras de hacerse una pausa en el diálogo— que existe una filosofía norteamericana y que ya se puede hablar de una filosofía iberoamericana?

—Antes de contestar a esa pregunta sería menester averiguar qué debe entenderse por "filosofía nacional" (o "supranacional"). Examiné este problema en un artículo "¿Hay una filosofía española?", que aparece en un librito mío.[1] Mi respuesta, con respecto al caso español, es ambigua. Hay, sí, filosofía española, en un sentido; en otro sentido, no. Yendo ahora a su pregunta, yo creo que se puede contestarla afirmativamente: hay una filosofía norteamericana y hay una filosofía iberoamericana. Claro que esto significa emplear el término filosofía en uno de sus sentidos. A saber: aquél según el cual la filosofía se supone que expresa racionalmente los modos de ser y de vivir de una comunidad. En este sentido cada una de estas filosofías está fundamentalmente acorde con la cultura general de estos pueblos. Pero *filosofía* no significa aquí "conjunto de proposiciones filosóficas" sino "modo de acercarse a los problemas filosóficos". Lo que hay

---

[1] Ver "Cuestiones disputadas" (Madrid, *Revista de Occidente*, 1955), págs. 81-92. El trabajo se titula "Sobre la filosofía española".

de específicamente norteamericano e iberoamericano en las respectivas filosofías son modos de filosofar, modos de expresarse filosóficamente. Dentro de estos modos, caben en las filosofías norteamericana e iberoamericana las corrientes generales de la filosofía occidental, a las que están muy íntimamente vinculadas. Por consiguiente, "filosofía norteamericana" y "filosofía iberoamericana" significan, respectivamente, dos maneras *originales* (quiero decir, con acento propio) de filosofar, más bien que dos tipos de filosofías.

—¿Cuál es, a su juicio, una de las diferencias entre los modos de aproximación a los problemas filosóficos en los americanos de una y otra América?

—Para evitar preámbulos y distingos, permítame simplificar la respuesta y reducirla a lo siguiente: como en este país la cultura está, digamos, institucionalizada en grado sumo, el filósofo norteamericano es, rigurosamente hablando, una *especialista* cuya expresión personal, cuyo lenguaje, asume un carácter que bien puede llamarse impersonal.

En Iberoamérica no acontece así. El papel del filósofo en la sociedad iberoamericana tiene mayor lucimiento, si por lucimiento entendemos un despliegue más cabal de la personalidad del filósofo en la proyección social de su labor. Por esto el lenguaje del filósofo iberoamericano es el lenguaje de un escritor, de un *homme de lettres.* Su actuación en la sociedad trasciende del ámbito restringido de los círculos especializados. El pronombre personal, el *yo* del filósofo, es una palabra que menudea en su lenguaje, esto es, en el discurso, en el ensayo, en el libro. Acontece en Iberoamérica, por tanto, lo que es también frecuente en los países latinos como Francia, Italia, España. Para encontrar, en los Estados Unidos, un pensador de actitud y lenguaje afines a los de los iberoamericanos, habría que buscarlo en el siglo pasado: Emerson.

Hablando de Emerson, el tema del diálogo ha recaído sobre los sucesores de este pensador, hasta detenerse unos minutos en John Dewey.

—Dewey es un caso ilustrativo de lo que he dicho antes, comenta Ferrater. De lo que he dicho con respecto a la cultura institucionalizada y a la adscripción del filósofo norteamericano a círculos de especialistas. Si Dewey ha ejercido su influencia directa fuera del ámbito de los especialistas, fue

esto así porque recurrió a algo que en este país está y ha estado siempre bien institucionalizado: la educación. Su filosofía, para ir allende los Departamentos de filosofía y los congresos de filosofía, ha debido hacerse filosofía de la educación y, de este modo, su doctrina ha llegado a una gran masa de lectores no especializados. Su nombre, pues, si vale la expresión, ha tenido que institucionalizarse a fin de sonar, como aquí se dice, *from coast to coast.*

Ferrater discurre ahora sobre los positivistas lógicos.

—Hay quienes creen que el positivismo lógico prevalece en este país como filosofía de "costa a costa". Yo creo que esto no es cierto. Es más: positivistas lógicos, verdaderos positivistas lógicos, los hay muy pocos. Lo que hay, sí, es lo que se puede llamar "el movimiento analítico". Esto es: existen filósofos que de ningún modo consentirían en ser clasificados como positivistas lógicos, pero cuyo lenguaje es muy similar a los de esa filiación filosófica. Y esto se debe a que la escuela originada en Viena, al influir en este país a través de sus epígonos, ha suscitado algo así como un género literario, que es el *paper.* La expresión filosófica ha hallado cauce en escritos de breve extensión en que la dilucidación se restringe severamente a un tema. Dicho de otro modo, el movimiento analítico ha establecido una pauta de rigor lingüístico en que compiten la sequedad y la cautela. En suma, el *paper* al uso en revistas y conferencias es una exposición de estilo seco y árido que exhibe un horror por las generalizaciones. No digo que esto sea bueno o malo, sino que simplemente lo señalo como un hecho.

Demos un ejemplo. Supongamos que un filósofo, que no es positivista lógico pero que, como la gran mayoría, piensa y escribe bajo la influencia del movimiento analítico; supongamos, digo, que este filósofo se proponga tratar nada menos que el problema del Ser. Del Ser así, con mayúscula, para dar un caso extremo. ¿Cómo ha de resultar el *paper* de este filósofo? Pues su *paper* revelará un grande y temeroso esfuerzo por evitar toda "confusión de términos", toda "generalización"...

—Es decir, ¿tratará de no irse por las ramas del Ser?

Oscurece en la calle Nassáu. Un caudaloso río de automóviles fluye, por la calzada cubierta de nieve, con los faros

encendidos. La fachada de Nassau Hall destaca ahora alumbrada por altas lámparas, contra el cielo anochecido.

—¿Qué programa filosófico se propone usted desarrollar o está ya desarrollando?

—En un libro publicado hace más de diez años[2] he esbozado mi programa. Consiste en el desarrollo, en varios libros, de una doctrina cuya denominación provisional es *integracionismo.* El término no me satisface, pero lo he adoptado a falta de otro mejor.

Una de las ideas fundamentales del integracionismo es el rechazo de toda realidad absoluta. Quiero decir que, "realidades" absolutas tales como "pura materia", "puro espíritu", "ser en sí", etc., no son tales realidades. Acontece que usamos conceptos para referirnos a ellas y caemos en la trampa de creer que existen las entidades denotadas por éstos. Pero las realidades en cuestión no son más que conceptos-límites, es decir, lo que resultaría en el caso de que lleváramos cada uno de nuestros conceptos fundamentales a sus últimas consecuencias.

Muchas doctrinas filosóficas predican la existencia de un absoluto y tratan de reducir a él lo que hay. Así, el naturalismo concibe la naturaleza como un absoluto al cual se reduce todo; el espiritualismo hace lo propio con el espíritu. Pues bien: yo creo que ninguna realidad puede ser definida y comprendida de modo tan unívoco. Creo, por ejemplo, que un organismo biológico puede ser comprendido en función de leyes físico-químicas y en función de descripciones "psicológicas". Tales leyes y funciones "se integran" con el fin de explicar el ser de tal organismo. Y lo que ocurre con las realidades sucede asimismo en los modos de concebirlas. Un puro realista ("realismo" entendido en el sentido de la teoría de los universales) se ve obligado a negar lo particular o a explicarlo como apariencia. Un puro nominalista se ve obligado a reducir sus instrumentos conceptuales al mínimo y a no aceptar ni siquiera la idea de que "hay" clases. Cada una de estas posiciones choca con dificultades insuperables. Pero hay que adoptar ambas y llevarlas a sus últimas conse-

[2] Ver *El sentido de la muerte* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947), págs. 31-98. Ferrater va a reescribir este libro y, en desarrollo de la doctrina en éste esbozada, componer dos libros más: *Sentido de la creación* y *Ser y sentido.*

cuencias para hablar en el sentido de la teoría de los universales. Este que le doy, es, por supuesto, sólo un ejemplo. Podrían darse otros en filosofía de la ciencia, en ética, en filosofía de la historia.

—¿Cuál sería el ejemplo más a la mano en filosofía de la historia?

—La oposición entre la interpretación colectivista y la individualista, de la historia. Ninguna de las dos puede ser aceptada por la posición integracionista.

—¿Cómo distingue usted la suya de la posición ecléctica?

—La mía postula una oscilación... Claro es que esto requiere tiempo para su cabal explicación.

—Su doctrina renuncia a la certidumbre...

—Sí.

—¿Va usted a exponer su doctrina en las conferencias que he visto anunciadas en Chicago, Princeton y Columbia University?

—Algo de eso haré. Y entre paréntesis, como estoy redactando esas conferencias, y una de ellas es mañana, debo volver ahora mismo a la máquina de escribir.

Ferrater se ha puesto de pie y ha descolgado de la percha próxima el sombrero gris y el abrigo negro.

En la biblioteca, en el tercer piso, en un despacho cuya ventana se abre a un panorama de árboles desnudos y de edificios de estilo anglo-medieval, le espera una máquina portátil junto a la cual hay un rimero de cuartillas.

Presencia del Pasado

NOTA SOBRE DON ALONSO DE ERCILLA

Por *Carlos D. HAMILTON*

EN 1557 llegó, con destino a las guerras del Sur de Chile, el capitán castellano-vasco don Alonso de Ercilla y Zúñiga 1533-1594). Al cuarto centenario, el país teatro de sus haza-as de escritor y soldado, le ha celebrado como al primer poeta le Hispanoamérica.

Chile, como escribió don Andrés Bello, es "el único país noderno cuya fundación ha sido inmortalizada por un poema pico" (cit. por Menéndez y Pelayo, *Antología de la poesía hisanoamericana, Madrid,* 1885).

La Araucana es una epopeya "moderna", la que Voltaire, xagerado como de costumbre llama superior a la de Homero. unque lo mitológico tiene en ella su lugar, según los gustos el período clásico de los Siglos de Oro; ello acaece sólo por ía de excepción o paréntesis. No canta el poeta al amor, sino echos de armas, históricos, contemporáneos suyos. Y la intenión de Ercilla es celebrar tales hazañas de ambos bandos para ue no queden ignoradas, no por pequeñas, sino por la distancia e Europa en que sucedieron. En el Prólogo se remite a los sorevivientes de las guerras de Arauco, como testigos de su vecidad.

Por esto, algunos la han llamado crónica en verso. Otros íticos, poco convencidos de la historicidad de Ercilla han pendo en su obra como en una novela en verso.

La verdad es que la principal objeción a la obra para nearle su carácter de poema épico —la falta de un personaje cenal que dé unidad a la acción— es justamente la nota de moernidad de esta epopeya. Lope de Vega, contemporáneo de rcilla, creó también, en *Fuenteovejuna,* el drama de protagosta colectivo. El *protagonista* del poema épico de Ercilla es *pueblo araucano que defiende su libertad.*

Paje en la adolescencia del Príncipe don Felipe (II), viaja don Alonso de Ercilla y Zúñiga, de abolengo castellano-vasco, a Flandes (1548) y luego a Inglaterra, acompañando a su señor cuando fue a contraer matrimonio con la reina María Tudor (1554). Estando en la corte inglesa, llegó don Jerónimo de Alderete, compañero de Pedro de Valdivia, con malas nuevas de las guerras de Arauco y de la muerte del conquistador a manos de los mapuches (1553). Don Alonso obtuvo licencia para pasar a Indias con Alderete. Éste murió en Panamá. Y el poeta llega a los 21 años de su edad a Lima, a punto para tomar parte en la expedición del nuevo gobernador de Chile, don García Hurtado de Mendoza, el hijo mozo del Virrey del Perú (1557).

Protagonista en la guerra contra los araucanos, descubridor del archipiélago de Chiloé, a donde "pasó, donde otro no ha llegado— don Alonso de Ercilla, que el primero— en un pequeño barco deslastrado — con otros diez, pasó el desaguadero. . ." *(La Araucana,* Canto XXXVI). Por razón de un duelo con el capitán Juan de Pineda (luego fraile, misionero y escritor en el Perú), fue condenado a muerte por el flamante gobernador. Indultado gracias a una dama, fue devuelto a España, después de tres años de ardua campaña. En Madrid casó con doña María Bazán, rica y noble dama. Vistió el hábito de Santiago, fue gentilhombre del rey don Felipe, diplomático en Austria y en Flandes; goza de honores, fama y riqueza, cosa excepcional en la vida de los conquistadores.

La Araucana es un poema épico que consta de Tres Partes, divididas en Cantos. Publicada en Madrid (en 1569, 1578 y 1589); Archer Huntington publicó en Nueva York, en 1902, una edición facsímile de la edición princeps, descubierta y publicada por el polígrafo chileno José Toribio Medina, en Londres. Hay ediciones críticas de J. T. Medina (Santiago, 1910-1913) y de Abraham Koenig (Santiago, 1888). Recientemente se ha publicado una nueva edición (Pacífico, Santiago, 1956) al cuidado del Prof. Hugo Montes.

Dice Ercilla en su Prólogo: "Y si a alguno le pareciere que me muestro inclinado a la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentías más extendidas de lo que para bárbaros se requiere; si queremos mirar su crianza, costumbres, modos de guerra y ejercicio della, veremos que muchos no les han hecho ventaja, y que son pocos los que con tal constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los es-

pañoles". Y es que la valentía heroica de los vencedores de toda América y de toda Europa era ya patrimonio de la historia. Pero la historia de los araucanos, para su caballeroso adversario, muchas veces su defensor contra crueldades del invasor, supera lo maravilloso de las leyendas antiguas. La épica de otros pueblos, desde los clásicos, se nutrió de mitología y fantasía. La épica hispánica, que no necesita crear leyendas y se inaugura con el histórico *Poema del Cid*, crea esta otra epopeya histórica en las avanzadas fronteras indianas.

Tal como asombraron a Valdivia las tierras, admiran a Ercilla las gentes contra las que tiene que luchar:

"Chile, fértil provincia y señalada
en la región Antártica famosa,
de remotas naciones respetada
por fuerte, principal y poderosa:
la gente que produce es tan granada,
tan soberbia, gallarda y belicosa,
que no ha sido por rey jamás regida,
ni a extranjero dominio sometida". (Canto I)

Como los antecesores vascos del poeta castellano, que resistieron en su montañoso rincón, a romanos, godos y árabes invasores; este pueblo poco numeroso admirado por Ercilla, no organizado en nación, defiende victoriosamente su libertad contra los Incas, primero, y contra los tercios de Flandes. Y a todos los detiene en su frontera, durante trescientos años.

Atento a los hombres y a sus gestas, Ercilla no tuvo una mirada para el paisaje. Por lo demás esta falta de naturalidad paisajista es común a todos los clásicos del siglo XVI, cantores de un paisaje convencional, como lo eran los pintores renacentistas.

Recientemente se ha ensayado una interpretación marxista de *La Araucana* y sus hechos históricos. La teoría de los "opresores" españoles contra los "oprimidos" indios. Que se lo digan a Pedro de Valdivia o a los "Trece de la Fama", a los puñados de caballeros, aplastantemente oprimidos, y suprimidos, por millares de indios magníficos en la guerra. Por lo demás lo económico no podía estar más ausente de las guerras de Arauco, de uno y otro lado. Valdivia sabía que no encontraría allí oro sino honra y aventura; los indios no tenían más riquezas que

la orgullosa libertad del seminómada y algunos caballos robados a los españoles. Tal interpretación, que no merece la pena de ser tomada en cuenta por ingenua, disminuiría la grandeza épica de la visión de Ercilla, caballero español del Renacimiento.

Se ha atacado la historicidad del poema —aunque no en sus hechos fundamentales que pertenecen de lleno a la historia, por detalles: por ejemplo, las famosas arengas que pone Ercilla en boca de jefes "bárbaros" y el lugar poco destacado en que figura el Gobernador. Estos detalles prueban su historicidad.

Porque sabemos que los mapuches, que poseen una lengua melodiosa, han sido grandes amantes de la oratoria y en sus asambleas tenían siempre un "orador oficial", encargado de hablar en nombre del *Toqui*. De modo que ha dado en octavas reales castellanas una idea de los discursos de esos elegantes portavoces del jefe militar araucano.

En cuanto al gobernador don García Hurtado de Mendoza se ha escrito mucho sobre la venganza literaria de Ercilla contra el gobernador que lo tuvo condenado a muerte y desterrado. Pero don García, quien lo indultó también, está bien pintado y la teoría de la venganza es una leyenda ya repudiada. Le da el lugar que le corresponde, que no es el de protagonista. Como en la Reconquista medieval, en la Conquista americana, el protagonista es el pueblo español. En este caso extraordinario, el pueblo español y el pueblo araucano, frente a frente en igual nobleza guerrera. El propio Ercilla se destaca en algún episodio, como otros capitanes españoles y no pocos héroes araucanos. No se olvide que Bernal Díaz del Castillo en su *Historia de la conquista de México* subraya que las hazañas hispánicas de Nueva España no pertenecen sólo al jefe sino a todos los guerreros de Cortés. Y hay distancia de un Cortés o un Pedro de Valdivia a Mendoza.

La sinceridad es una de las cualidades sobresalientes en el poeta primer cantor de América. Y en cuanto a la majestad y viveza de su estilo, especialmente elástico en la descripción de acciones rápidas y violentas, no tiene parangón, antes o después, sino con Homero.

La llegada a Chile de Ercilla no es sólo un detalle cronológico de su biografía; si se tiene en cuenta que del poeta se conservan sólo unas pocas poesías sueltas, publicadas en España después del gran poema, su venida al Nuevo Extremo, es la

fecha del nacimiento de una de las grandes figuras del Siglo de Oro español. Y en la raíz de toda la literatura indigenista americana, y hasta en la tesis russoniana del indio bueno y noble, salvaje, libre y feliz, están los cantos sonoros y emocionadamente verdaderos de *La Araucana.*

Cervantes en el escrutinio de los libros de Don Quijote, ha fijado el veredicto de la crítica, certero y definitivo, sobre los cantos heroicos de este caballero del Renacimiento, comparable a Garcilaso. . . "—Y aquí vienen todos tres juntos (respondió el Barbero): *La Araucana*, de don Alonso de Ercilla; *La Austríada,* de Juan Rufo, jurado de Córdoba, y *El Monserrate*, de Cristóbal de Virués, poeta valenciano. Todos estos tres libros —dijo el Cura— son los mejores que, en verso heroico, en lengua catellana están escritos y pueden competir con los más famosos de Italia; guárdense como las más ricas prendas de poesía que tiene España". (Parte I, Cap. VII).

Y la primera prenda de poesía, de Chile y de América.

Nótese que, durante el período colonial de los actuales Estados Unidos, no hay un solo poeta realmente notable. Y que el tema indio no aparecerá sino con los románticos del siglo XIX. Uno de los principios de la colonización puritana era el dogma de la natural depravación del hombre. Una de las bases de la colonización española —que era conquista civilizadora y fusión de culturas más que empresa mercantil— era la igualdad de todos los hombres y el llamado universal a la salvación: la bondad natural del hombre, caído, pero rescatado por la Redención. Ercilla, Sor Juana Inés, Bernardo de Balbuena, Pedro Ruiz de Alarcón, Garcilaso de la Vega Inca, escritores coloniales nuestros, pertenecen a la mejor literatura española de la Edad de Oro.

LA ILUSTRACIÓN, LA EXPULSIÓN DE LOS JESUITAS Y LA INDEPENDENCIA DE AMÉRICA

Por *Félix ALVAREZ BRUN*

- 1 -

Vínculos e Influencias

Los acontecimientos históricos se vinculan unos a otros guardando una correlación o continuidad que no admite divisiones tajantes. Es decir, que un determinado hecho histórico siempre está engarzado a otros que son sus antecedentes o sus consecuencias. De esta manera no existe ni puede existir un hecho ocurrido en el tiempo o el espacio que no esté forzosamente ligado a otros dentro del acontecer histórico.

Teniendo en cuenta estos conceptos, cabe afirmar que el estudio de la Independencia americana no se puede aislar de otras épocas de su historia, sobre todo de las más próximas, ni se puede desligar de acontecimientos que han tenido repercusión universal y con los cuales tiene una evidente relación. La época de la Independencia se halla enlazada con los siglos que le precedieron, principalmente con el décimo nónico, así como lo está con los años posteriores o sea con las primeras décadas de vida independiente. No se puede negar que las leyes, instituciones, costumbres y, en general, el espíritu colonial, subsistieron por mucho tiempo y aún ahora el anhelo democrático y patriótico de los próceres sigue todavía en trance de realización en algunos países de Hispano-América. La Independencia, por otro lado, está unida a hechos que tuvieron influencia y repercusión mundial, como fueron la Ilustración y la expulsión de los jesuitas, que en buena cuenta contribuyeron a determinarla o precipitarla.

Al analizar el siglo XVIII se encuentra que entre el movimiento de la Ilustración, la expulsión de los jesuitas de las co-

lonias americanas y los orígenes de la Independencia, existe una vinculación indiscutible. Esos tres acontecimientos históricos se dan la mano en aquel siglo. La Ilustración, cargada de racionalismo y afanosa de libertades, fue la que determinó la expulsión de los jesuitas, fundamentalmente por su afán de establecer la tolerancia religiosa opuesta al principio católico de la unidad de creencia. Influyó también en forma directa sobre los pueblos de este continente, iluminando el horizonte colonial con los resplandores de la justicia y de la libertad, proclamados por los filósofos enciclopedistas. Esta influencia unida a los hechos provenientes de la propia expulsión de los jesuitas, ha sido, en efecto, la que ha contribuido a la formación de la conciencia independentista de los pueblos americanos. La Ilustración y la expulsión de los jesuitas, con el consiguiente resentimiento de la fidelidad al Rey por lo injusto de la medida así como por otras razones derivadas de ella, fueron factores que coadyuvaron a forjar la independencia de las colonias españolas del nuevo mundo. Ha existido, pues, una perfecta y clara interrelación entre esos tres hechos históricos.

La Ilustración y su espíritu innovador

La Ilustración fue el más importante movimiento cultural del siglo XVIII, de la misma manera que el Renacimiento y la Reforma lo habían sido en los siglos XV y XVI. Tuvo la enorme trascendencia de renovar y de secularizar los más diversos aspectos de la vida y del pensamiento humano. Ahondó y universalizó la investigación científica y la especulación filosófica y echó por tierra el hasta entonces subsistente, aunque ya caduco, pensamiento medieval, que la filosofía cartesiana había comenzado a socavar desde fines del siglo XVII. Como movimiento renovador la Ilustración estaba animada de un sentimiento de esperanza que le permitía augurar un futuro lleno de libertad y por ende de felicidad no lejana para la humanidad. Finalmente, henchida de entusiasmo, consideró como tarea inaplazable y fundamental examinar los aspectos económicos, sociales y políticos de aquel siglo. Así pudo señalar los vicios y defectos de los gobiernos absolutos, y de la desigualdad social y de la intolerancia religiosa, que luego combatió tenazmente. Por otra parte la energía y pasión de aquel movimiento fueron las causas fundamentales para su rápida difusión a todo el mun-

do y para ganar numerosos adeptos en todas partes. En esta forma, habiéndose iniciado la Ilustración en Francia a mediados del siglo XVIII —esto sin tomar en cuenta los antecedentes que le precedieron— a fines del mismo siglo había llegado a los más alejados rincones del orbe. Su influencia se hizo notoria por las trascendentales reformas materiales y espirituales que motivó en cada uno de los países a donde sus luces pudieron llegar.

En España, por ejemplo, determinó un notable progreso material e institucional, caracterizado por la construcción de numerosas obras públicas y por la renovación e implantación de centros científicos y culturales. En el terreno político y administrativo tendió la monarquía española a la centralización del gobierno y en lo económico a la protección de la industria y del comercio, no ya sólo en la península sino también en las colonias ultramarinas.

La Ilustración, la Iglesia y los jesuitas

SIN embargo no todas las reformas que la Ilustración podía inspirar tenían que ser admitidas sin mediar resistencia alguna. Los epígonos de aquel movimiento iban muy lejos y así, entre otras cosas, estaban interesados en el establecimiento de la tolerancia religiosa, la libertad de "sectas" decía Voltaire. En este propósito encontraron lógicamente la tenaz resistencia de la Iglesia, defensora de la unidad de creencia que, a la sazón, existía en las principales monarquías europeas. De aquí surge, en realidad, el deseo de Voltaire, D'Alembert y de otros filósofos, de terminar con el poder y la influencia del Pontificado. Este anhelo fue abiertamente manifiesto entre dichos filósofos. Entre ellos se cursaron comunicaciones que hablaban muy claro sobre la manera de acabar con la "infame", término este con el que despectivamente llamaban a la iglesia católica. La iglesia, por su parte, contaba con la Compañía de Jesús como la orden religiosa mejor preparada para enfrentarse a los propósitos de los filósofos. Surgida esta orden en el siglo XVI como una fuerza auxiliar de la iglesia, en un momento en que se difundían peligrosamente las doctrinas de Lutero y Calvino, había llegado a alcanzar una alta posición desde los primeros años del XVIII, constituyéndose en la orden más influyente entre los círculos religiosos y sociales. Esta situación de privilegio de la

Compañía era el mayor obstáculo que tenían que vencer los filósofos, como primer paso para destruir a la iglesia. Los filósofos sabían bien que una vez vencida esta orden, la iglesia cedería fácilmente al peso abrumador de las nuevas ideas. Esto lo confiesa Voltaire en una carta que le dirige a Helvecio en 1761, en la que le dice: "destruidos los jesuitas venceremos a la infame". Por otra parte D'Alembert le escribía a aquél diciéndole "no son los jansenistas los que están matando a los jesuitas, es la Enciclopedia". Los filósofos fueron pues los que difundieron el odio y la destrucción contra los jesuitas, por constituir éstos la muralla más sólida opuesta a los progresos de la Enciclopedia. Aquí está la piedra de toque para su total exterminio. Los propios monarcas católicos se prestaron al juego de los filósofos que además hicieron uso de todos los medios conducentes al mismo fin, como los de fomentar el desarrollo del jansenismo y de la masonería, grupos adversos a la iglesia. Así, con la complicidad de los gobiernos y la alianza de sectores opuestos al catolicismo se produjo la expulsión de Portugal y de Francia. España siguió el ejemplo con Carlos III, azuzado por Aranda, Roda, Campomanes y otros librepensadores, amigos de los filósofos franceses y actores principalísimos en el movimiento de expulsión.

La monarquía española y la expulsión de los jesuitas

Por supuesto las funestas consecuencias que se derivaron de aquel acontecimiento se hicieron sentir muy pronto en cada una de las monarquías mencionadas. Pero ninguna resultó tan perjudicada como la de España, dueña de extensas y ricas posesiones en ultramar. La orden jesuítica había constituido en estas heredades de la monarquía española el mayor organismo cultural y uno de los más altos poderes económicos y políticos de todo el orbe colonial, como lo señala Mariano Picón Salas. Su extirpación de las colonias determinó la decadencia de los centros de enseñanza y la destrucción de la obra misional desarrollada por ella. Los jesuitas habían sido los maestros de los más importantes centros de enseñanza y como tales los que habían venido preparando e instruyendo a las clases dirigentes de los pueblos de este continente. Dueños de una exquisita cultura y conspicuos representantes del saber tomístico habían sido los

directores espirituales de las principales clases sociales, entre los criollos y los mestizos. Por esto su expulsión tuvo que dejar honda huella y la enseñanza y la cultura en general recibieron un golpe mortal. En el caso de las misiones sucedió lo mismo. Éstas decayeron irremediablemente, como ocurrió con aquella portentosa organización semicomunal del Río de la Plata en la que, según Enrique Planas, sin rechazar la iniciativa ni la propiedad particulares se aseguró a los naturales una vida cómoda y feliz, gracias a los recursos trabajados colectivamente. A estas lamentables consecuencias habría que agregar el debilitamiento de la fidelidad de los americanos al gobierno central, la pérdida de los mejores defensores de los derechos que podían asistirle al monarca español para dominar los pueblos de este continente y la ruptura de uno de los lazos que más firmemente unía a los americanos con la metrópoli. Con la expulsión de la Compañía de Jesús, dice Garcia Samudio en su obra sobre *La Independencia de Hispanoamérica,* se anuló el elemento más valioso que fomentaba y mantenía la adhesión del criollo a la Corona. Por otra parte, con la ausencia de los jesuitas se dejó en las colonias el campo libre para la difusión de las corrientes filosóficas modernas, ya que, como en el viejo mundo, fueron ellos quienes habían constituido la barrera más firme opuesta a su progreso. Por último, en la propia Europa, muchos jesuitas heridos por la injusticia de su destierro comenzaron a señalar los defectos del gobierno central y luego el derecho de los americanos a reclamar su independencia y a gobernarse por sí mismos. Otros, respondiendo a los ataques de algunos enciclopedistas contra América, exaltaron las excelencias de ésta, haciendo ver que en ellos germinaba y latía un nuevo sentimiento de apego a la tierra de la cual habían sido separados, algo así como un embrionario patriotismo americano, como afirma Antonello Gerbi.

El Perú y la expulsión de los jesuitas

No obstante lo dicho para todos los países americanos, en lo que respecta a la educación y las misiones apostólicas, con relación al Perú la expulsión de los jesuitas, a la larga y por intervención de otros factores, resultó beneficiosa en esos dos aspectos. En primer lugar las misiones de la región de Mainas que por mucho tiempo habían estado entregadas a la dirección

de los jesuitas de Quito, "con olvido y abandono de la jurisdicción real", como señala en uno de sus informes el valiente pionero de esa región don Francisco de Requena, pasaron, por imposición geográfica e histórica, después de algunos años, al Perú. Efectivamente, las misiones fueron a dar primero a manos de clérigos y religiosos poco preparados para esa tarea y después, por la Real Cédula de 1802, a los misioneros franciscanos de Ocopa, dependientes del Arzobispado de Lima. De esta manera la expulsión de los jesuitas determinó la Real Cédula de 1802 que crea el Obispado de Mainas y la Gobernación General de Mainas, reincorporando esa región al virreinato del Perú. La subordinación temporal y espiritual de Mainas al Perú y los subsiguientes derechos de nuestra patria a la región amazónica de esa parte, provinieron en esta forma, indirectamente, de la expulsión de los jesuitas. Con la labor de los franciscanos y la realizada con indomable empeño por Requena, quien durante muchos años había venido sosteniendo la peruanidad de la región, el Perú afirmó su legítimo derecho sobre Jaen y Mainas que, además, libre y espontáneamente se declararon peruanos.

En el aspecto cultural la expulsión de los jesuitas también resultó, con el tiempo, beneficiosa para el Perú. Como consecuencia inmediata de ese hecho, fueron cerrados los colegios jesuíticos de San Martín y San Felipe y para suplir el vacío que dejaban, el virrey Amat creó el Colegio de San Carlos. Este Colegio, en breve tiempo, bajo la Regencia de Toribio Rodríguez de Mendoza, se convirtió en el foco fecundo y luminoso de la inteligencia y patriotismo peruanos. De San Carlos salieron los próceres más ilustres de nuestra independencia y los genuinos forjadores de nuestra República. A ese Colegio han quedado indeleblemente unidos los nombres de Sánchez Carrión, Pérez de Tudela, Mariátegui, Vidaurre, Larriva y otros. De suerte que la supresión de aquellos dos colegios jesuíticos, baluartes de los sistemas tradicionales de la enseñanza, dieron origen al Convictorio carolino, el centro más revolucionario de la América Austral. En ese Colegio se difundieron los nuevos métodos de la enseñanza y los autores modernos gratos al viejo maestro chachapoyano. Rodríguez de Mendoza procuró levantar los estudios a la altura del siglo y, en esta forma, hizo de San Carlos el colegio a donde venían a estudiar de los más

distantes puntos de América, dando ocasión para que los criollos lucieran la claridad y extensión de sus talentos.

- II -

La Ilustración y su influencia en América

En otro terreno, aparte de la expulsión de los miembros de la Compañía, cuyas consecuencias se han señalado brevemente, la Ilustración ejerció influencia directa sobre las colonias. Por de pronto, con la expulsión, los filósofos ilustrados habían conseguido que los más fuertes opositores a la divulgación de las nuevas corrientes hostiles a la religión y al poder absoluto, fueran alejados de América. En efecto, los sistemas escolásticos sostenidos y defendidos por los jesuitas, en los que se abusaba de las disputas verbales y el excesivo amor a la propia opinión llevaba muchas veces a echar mano de toda clase de sofismas para persistir en el error, en vez de confesarlo hidalgamente, significaban una rémora que iba en contra del espíritu innovador del siglo. Con la ausencia de los jesuitas desaparecieron los principales ergotistas y mantenedores de aquellos métodos retrógrados y se dejó paso libre a la implantación de la ciencia experimental y a la libertad de juicio. Desde entonces, sin mayor resistencia, comenzaron a difundirse en este continente los aires renovadores de la Ilustración, que permitieron poner en tela de juicio los derechos del Rey a dominar América. De este enjuiciamiento surgió consecuentemente el reclamo de independencia de los pueblos americanos, al comprobar que los títulos alegados no tenían asidero dentro del derecho natural y que, por el contrario, estaban en evidente y aun en flagrante oposición con los legítimos derechos de libertad de estos pueblos.

Con el campo libre de obstáculos, la Ilustración llegó a las costas americanas favorecida por diversos factores y se difundió rápidamente entre los criollos y mestizos. Se pueden señalar entre esos factores como los fundamentales: la vinculación hispano-francesa, el establecimiento del comercio libre y la introducción subrepticia de libros revolucionarios, la actividad económica y cultural desplegada por los funcionarios reales en las colonias a imitación de la efectuada por los monarcas en la península, la presencia en el nuevo mundo de viajeros y sabios eu-

ropeos que dieron a conocer los adelantos de la Enciclopedia y el retorno de Europa de los criollos trayendo libros e ideas liberales.

La vinculación borbónica, el libre comercio y los libros prohibidos

Es interesante ver cómo los autores modernos circulaban entre los americanos desde la primera mitad del siglo XVIII. Sin mediar mucho tiempo, contrariamente a lo que se había creído hasta hace poco, fueron conocidos Descartes, Locke, Newton, Leibniz. Pero la presencia en América de esos autores y posteriormente de los filósofos de la Ilustración se vio favorecida por la disminución de la rigidez del monopolio ejercido por la metrópoli. El monopolio cerrado de la época de los Austrias, prácticamente había impuesto los cauces para la divulgación de la cultura occidental. La presencia de los Borbones en el Gobierno de España, por su estrecha vinculación con los de Francia, que alcanza su apogeo con el pacto de familia, debilita el monopolio peninsular y desde entonces se consiente que viajeros, expediciones y aún comerciantes franceses puedan venir a las costas americanas. De este modo ya no sólo de España o a través de España pudieron llegar los adelantos de la ciencia y de la filosofía enciclopedista, sino que fueran traídos directamente por los hombres del país en el cual se desarrollaban. En el Perú, un ejemplo muy claro de lo dicho, fue que el Virrey Casteldosrius permitió el contrabando de los comerciantes franceses, y el Virrey Diego Ladrón de Guevara, sucesor de aquél, a fin de evitar los daños del tráfico ilícito, se vio obligado a señalar a dichos comerciantes el pago del 7½% de derechos sobre las mercaderías que introdujeran. Tres buques franceses cumplieron con esta disposición, dejando un buen ingreso a los fondos reales. Entre los años 1695 y 1751, afirma Hussey, "no menos de 175 buques franceses traficaban entre Chile y Perú". Con las libertades del tráfico marítimo que fueron más amplias en la segunda mitad del siglo, aquel número tuvo que crecer ostensiblemente. La regulación y facilidades concedidas a los navíos extranjeros lógicamente contribuyeron a la divulgación de las nuevas ideas, porque los comerciantes pudieron introducir subrepticiamente los libros prohibidos que, además, constituian por esa misma razón mercadería muy pre-

ciada. Ramiro de Maeztu afirma que Ramón Basterra, autor del libro *Los navíos de la Ilustración,* se encontró en Venezuela con los papeles de la Compañía Guipuzcuana de Navegación, fundada en 1728, y por ellos comprobó que los barcos del Conde de Peña Florida y del marqués de Valdemiano, de cuya propiedad fueron partícipes las familias próceres de Venezuela, como los Bolívar, los Toro, Ibarra, La Madrid y Ascanio, llevaban y traían en sus camarotes y bodegas los libros de la Enciclopedia francesa y del siglo XVIII español, vale decir de Feijóo. Es verdad que existía prohibición real y riguroso control aduanero al ingreso de los libros revolucionarios y heréticos, pero a los comerciantes no les fue difícil eludir aquellas medidas mediante diversos estratagemas, como poner el forro de un libro religioso a una obra de cualquier enciclopedista.

La actividad innovadora de los representantes reales

El impulso dado por los Borbones peninsulares a la cultura y a la economía de la metrópoli, repercutió, asimismo, en una labor semejante en las colonias, por obra de los representantes reales. Debido a esto se vieron surgir en el nuevo mundo sociedades culturales y económicas, se publicaron periódicos y gacetas y se recibieron con entusiasmo las visitas de los sabios y académicos europeos. En el Virreinato del Perú, Amat dio nuevas *Constituciones* (1771) a la Universidad de San Marcos e impulsó el estudio de las matemáticas, ordenando que los cadetes de las tropas de mar y tierra asistiesen a las clases que sobre esta materia se dictaban en dicha Universidad y cuyo profesor era por entonces el célebre matemático Cosme Bueno. El Virrey Guirior, por su parte, se propuso también reformar la enseñanza de la misma Universidad que languidecía por falta de alumnos, de buenos profesores y de métodos modernos. Quiso ponerla a la altura de las de Alcalá y Salamanca, "introduciendo los estudios de las ciencias naturales y exactas, acomodando el de jurisprudencia a las necesidades de la legislación colonial, erigiendo un anfiteatro anatómico y realizando otros adelantos, que, aplazados por entonces, no tardaron en conseguirse por grados" (Lorente). Jáuregui también pensó mejorar la enseñanza en la Universidad, pero su labor, así en lo administrativo como en lo cultural y económico, fue obstaculizada

por la presencia del Visitador General enviado por la Corte y por los graves sucesos ocurridos en el virreinato durante su gobierno.

En realidad, se debió a los virreyes Croix y Gil de Taboada el mayor progreso cultural del virreinato peruano en las postrimerías del siglo XVIII. Es en la época de estos virreyes que la colonia alcanza su máximo esplendor, visto desde el ángulo peruano. Es posible que a ello contribuyera la propia decadencia de España bajo el gobierno de Carlos IV, indigno sucesor de Carlos III. Sobre este particular el historiador Lorente ha señalado con mucha justeza que el progreso del Perú no se detuvo por la decadencia de la monarquía y que, al contrario, redundó en beneficio para las colonias, pues la debilidad del gobierno dejó germinar, a pesar suyo, en posesiones regidas con poca justicia, o sin acierto, las ideas del derecho a constituirse según la propia conciencia.

Durante el gobierno de Croix se dictó la Real Cédula de 10 de agosto de 1785 que prohibía la impresión y circulación de libros y otras publicaciones sin la licencia respectiva. El Virrey, celoso de su deber, ordenó el requisamiento de los libros que carecían de aquella licencia y de esta manera las obras de Montesquieu, Rainal, Marmontel, Maquiavelo y ejemplares de la Enciclopedia fueron a dar a la hoguera. El celo de Croix le llevó al extremo de prevenir a la Universidad "que aun sus panegíricos, certámenes y discursos latinos de apertura quedaban sujetos a la aprobación previa" y hasta llegó a nombrar una comisión especial para que examinase las obras llegadas a la aduana. "¡Trabas tan pueriles para contener el movimiento de las ideas, como las piedrezuelas con que se intentara detener el curso de las aguas al precipitarse espumosas de las cumbres andinas!", exclama Lorente. Sin embargo, como anota Mendiburu y Lorente, a pesar de aquellas medidas, durante el gobierno de Croix es precisamente cuando se inicia el resurgimiento de las letras y de las ciencias en el Perú. Las obras prohibidas, por el mismo hecho de estarlas, se difundieron más profusamente y el propio virrey contribuyó al progreso de la enseñanza colocando en la Rectoría del Colegio de San Carlos a Rodríguez de Mendoza, del cual éste, hasta entonces, sólo había sido profesor. Además en tiempo del Caballero de Croix brillaban Jaime Baltazar Martínez Compañón, Pedro José Chávez de la Rosa e Ignacio de Castro, educadores e innovadores de la ense-

ñanza, que irradiaban las luces de su talento en Trujillo, Arequipa y Cuzco. Durante el gobierno de Gil de Taboada y Lemos la cultura colonial en el Perú llegó a su apogeo. Este virrey protegió el desarrollo de las ciencias y de las letras, produciéndose, como consecuencia de esto, un despertar general en la vida intelectual de los criollos. La vida de molicie y abandono, de fiestas y regodeos sociales que entorpeciera por muchos años la conciencia de los habitantes del virreinato, cede el paso a otra llena de preocupaciones y de más amplios horizontes. Gil de Taboada alentó las publicaciones literarias y dio un margen de libertad a los intelectuales criollos. Durante su gobierno y con su apoyo se publicaron el *Mercurio Peruano,* la *Guía eclesiástica, política y militar* sacada por Unanue, la *Gaceta de Lima* destinada a hacer conocer los horrores de la revolución francesa, y el *Diario de Lima,* primer cotidiano publicado por Jaime Bausate y Mesa.

El *Mercurio Peruano,* obra de la Sociedad Amantes del País, representó la expresión cabal del talento criollo y dio motivo a elogiosos comentarios entre los sabios extranjeros que lo conocieron. En esta obra periódica latía ya un nuevo espíritu, una clara conciencia de patria. Sin rodeos se declaraba en ella que "el espíritu del siglo es propenso a la Ilustración, a la humanidad y la filosofía", se habla de la decadencia del aristotelismo y se defienden las corrientes cartesiana y newtoniana. Al mismo tiempo al presentar la imagen del Perú, describiendo el territorio, las plantas y animales, narrando su historia y costumbres, el *Mercurio Peruano* señaló con trazos firmes lo que la patria poseía y podía representar en el futuro. "Dure lo que durase este papel —se decía en el *Mercurio*—, trabajamos para la noticia de todo el mundo y para la posteridad". Los mercuriales con claro sentido de orgullo nacional defendieron a la patria denostada por los enciclopedistas y al hacerlo señalaron las raíces profundas de nuestra nacionalidad.

Los viajeros y las expediciones científicas

Los viajeros y las expediciones científicas, con el apoyo y facilidades otorgadas por los Borbones de España y Francia, fomentaron también la divulgación del pensamiento europeo. El trato directo con los hombres venidos de la Europa ilustrada, despertó indudablemente la vocación científica de los criollos

americanos y preparó el ambiente a la libre discusión de los problemas universales de libertad y justicia. Desde comienzos del siglo XVIII vinieron al nuevo mundo muchos viajeros y célebres expediciones científicas integradas por sabios ilustrados. Son ya bastante conocidos los nombres de los viajeros Feuillée y Frazier que a su regreso a Francia publican sendos libros de sus viajes; de Cosme Bueno y Federico Bottoni que se quedan en el Perú como profesores de los principales centros de estudios; de Alejandro Humboldt que supo calar el adelanto cultural de los criollos y quien vaticinó la ya no lejana independencia de las colonias, y de Bomplandt que estudió y clasificó muchas plantas de este continente.

Entre las expediciones científicas notables es bien conocida la de La Condamine, integrada por los académicos Godin y Bouger, el botánico Jussieu, los dibujantes Morainville y Godin des Odonais y los marinos españoles Jorge Juan y Antonio de Ulla. Estos dos últimos, aparte de la misión de acompañar a los sabios franceses, vinieron con el encargo de auscultar la realidad, social, política y económica de las colonias, lo que demostraba el interés del gobierno central por las cosas de las colonias. Juan y Ulloa fueron, en expresión de Scott Aiton, los precursores de un movimiento reformista, los heraldos de los esfuerzos gubernamentales. En 1778 llegó la integrada por el francés Dombey y por los españoles Hipólito Ruiz y José Pavón. Y ya al finalizar el siglo vino la expedición de Malaspina de la que formaba parte el mineralogista Tadeo Haenke y cuya misión fue rectificar o verificar la situación geográfica de las colonias, así como obtener noticias concretas sobre el comercio, la agricultura y la minería del Perú y Chile. Expediciones semejantes a las mencionadas y con los mismos propósitos de estudiar la naturaleza americana o averiguar la situación económica, política y social para luego hacer reformas, fueron enviadas a otros puntos de la América española.

Los viajeros y los sabios integrantes de las expediciones, como ya lo hemos dicho, fueron portadores del pensamiento enciclopedista, pues junto a la misión científica que les cupo realizar, dieron a conocer las luces del siglo. Algunos como el Barón de Nordenflycht, enviado por Carlos IV para preparar un proyecto de reformas técnicas sobre la industria y la minería en las colonias, trajeron bajo el brazo los libros de los filósofos. Estos visitantes del nuevo mundo, al estimular la vocación

científica e inquietud cultural de los americanos, no hicieron otra cosa que avivar el interés por las cosas del propio suelo, de lo que, lógicamente, surgió el amor a la tierra, sentimiento indispensable en el corazón de los hombres para procurar el progreso y desarrollo libre del suelo nativo.

Los criollos a su regreso de Europa

Un último factor que contribuyó a la penetración y divulgación de las ideas de la Ilustración fue el retorno de Europa de muchos criollos ricos. Como ejemplos indiscutibles están José Antonio de Rojas que trajo entre sus papeles los volúmenes de la Enciclopedia, las obras de Voltaire, de Holbach y de otros filósofos, y José Baquíjano y Carrillo que hizo lo mismo. Junto a la introducción subrepticia de estos libros, que hicieron leer entre sus amigos, divulgaron personalmente las nuevas ideas que habían bebido en sus propias fuentes. Rojas organizó tertulias secretas en las que se debatieron los principios russonianos de la igualdad y otras ideas por el estilo de los enciclopedistas. En 1780 la *élite* que él había formado dio origen al movimiento revolucionario de los tres Antonios: Berney, Gramusset y Rojas. El criollo peruano obligado a salir de España en 1776, por disposición real, fomentó en Lima la reacción contra el escolasticismo e hizo conocer públicamente las taras del régimen colonial en su *Elogio* a Jáuregui. Fue uno de los espíritus con mayor sentido de renovación de las instituciones y de los métodos coloniales, aunque dentro del más estrecho fidelismo. Como Presidente de la Sociedad Amantes del País, como redactor en el *Mercurio Peruano*, como animador de la innovación del régimen colonial y como propulsor de las reformas educacionales, prestó incalculable servicio al país.

La conciencia autonomista

Ahora bien, las ideas políticas, sociales y científicas de la Ilustración, venidas a la América por esos distintos medios y conductos, como acabamos de ver, fueron las que contribuyeron en forma eficaz a la formación de la conciencia de patria de estos pueblos y por consiguiente a su deseo de obtener su independencia. A esos factores se debió en gran parte la trans-

formación del pensamiento colonial, estrecho e impuesto con criterio absolutista durante los siglos XVI y XVII, a otro más amplio y libre que determinó la independencia. La expulsión de los jesuitas hizo su parte en esta tarea dejando el campo libre para el florecimiento de las nuevas doctrinas que durante muchos años había combatido. El señalamiento de estos hechos no significa olvidar los factores internos o sea los surgidos en la propia tierra americana que coadyuvaron a la misma conciencia independentista, como fueron el económico, social y político. Además los pueblos de este continente habían llegado a una madurez tal que les permitía tener conciencia propia, por su tradición e historia, por sus costumbres y sentimientos comunes. Todo esto les dio el convencimiento de pertenecer a entidades nuevas, de ser organismos distintos, con suficiente capacidad para manejarse por sí mismos. En las postrimerías del siglo XVIII estaba, pues, plasmada la conciencia de su personalidad. Para llegar a ella fue necesario un proceso de transformación sico-biológica, que tuvo su punto de partida en el momento mismo en que se inició el cruce de la raza hispana con la indígena, dos pueblos completamente distintos en sangre, cultura y formas de vida. Y no solamente esto, sino, además, el propio español nacido en Indias, constituyó un ente nuevo que se sintió más hondamente ligado al suelo donde había nacido que a la tierra de sus antepasados peninsulares. De este modo el mestizo por el propio hecho de serlo y el criollo por la sola razón de haber nacido en suelo americano, con el curso de los años, alcanzaron aquella conciencia colectiva de pertenecer todos a un estado nuevo, a una patria diferente a la que por mandato real se les había adjudicado. La patria surgió así a través del tiempo, aglutinándose sentimientos, costumbres, tradiciones y preocupaciones comunes, e hincando los pies en la tierra nativa que ha ejercido su más honda influencia.

La Independencia de las colonias no fue, consiguientemente, la obra de un momento, así como la lucha para alcanzar la libertad no se presentó en forma volcánica y repentina. Ha sido preciso el transcurso de largos años y la conjugación de diversos factores para que los pueblos de América adquiriesen su conciencia de sí, tan necesaria e indispensable para reclamar su autonomía. Las ideas de la Ilustración, en las que he insistido particularmente, fueron las que aportaron los elementos nuevos que incitaron el sentimiento de libertad, contribuyendo

a ese proceso de maduración autonomista. El pensamiento de los enciclopedistas sirvió así de manera particular al desarrollo del espíritu independentista, como había influido en el ánimo de los soberanos para la expulsión de los jesuitas.

- III -

Las polémicas sobre América y los jesuitas

OTRO aspecto verdaderamente interesante vinculado a la Ilustración y a la expulsión de los jesuitas, fue el relativo a las polémicas dieciochescas sobre la naturaleza, plantas, animales y hasta sobre el hombre del nuevo mundo. La preocupación científica y el cosmopolitismo del hombre de setecientos, así como las facilidades otorgadas por los monarcas para la libre comunicación entre el viejo y el nuevo mundo, dieron lugar a que América se hiciera presente en los estudios de los enciclopedistas. Es posible también que el deseo del europeo de ahondar sus conocimientos científicos y filosóficos, le impulsara a salir del estrecho marco en que vivía para buscar en otros horizontes motivos nuevos en qué hacer recaer ese propósito. Lo cierto es que el europeo de aquel siglo ya no quiso saber únicamente en profundidad sino además en dimensión espacial. El continente americano, cuya áurea leyenda seiscentista se reactualizaba en el XVIII por obra de los viajeros y de las misiones científicas, fue sin duda el que despertó mayor curiosidad e interés a los europeos del siglo de las Luces. En esta forma América llegó a ser objeto de sus estudios y de sus críticas, en muchas de las cuales se expresaron opiniones adversas y hasta desdeñosas para este continente.

El resultado inmediato del estudio y conocimiento de América fue pues ése. Algunos científicos y filósofos sólo vieron un aspecto, el que más o mejor se prestaba para sostener sus puntos de vista o ideas. En el caso del indio, verbi gracia, algunos escritores se dedicaron a exaltar únicamente el lado bueno o sea sus virtudes y, en cambio, adrede, olvidaron sus defectos, o viceversa. En general se tendió a mirar con simpatía y hasta con admiración al indio, mientras que, por el contrario, se censuró la obra de los europeos en América. Entre los filósofos hubo una tendencia marcada a desacreditar la labor his-

pánica en el nuevo mundo, condenando en bloque la conquista y dominación española. En cambio se hacía del indio una víctima y un personaje que originalmente había gozado de nobles y puros sentimientos. Estas simpatías o antipatías de los enciclopedistas, por supuesto, no sólo versaron sobre el habitante nativo, sino también sobre los diversos reinos de la naturaleza americana.

Uno de los primeros científicos que al estudiar el mundo americano pretendió restarle méritos, fue el naturalista Buffon. Luego, haciendo una crítica apasionada y totalmente despreciativa para todo lo americano, intervino el abate Cornelio de Paw. Este enciclopedista llegó al extremo de considerar al continente americano no como un mundo nuevo sino como definitivamente terminado y decrépito. A estos dos autores se unen los nombres de Rainal, Marmontel, Voltaire, Robertson y otros que en diversa medida y forma desvalorizaron al continente americano. Buffon sostenía la inferioridad de este continente frente al viejo mundo. Afirmaba que los animales de esta parte eran de menor capacidad vital que los de Asia y Africa, es decir, de poco tamaño y raquíticos, lo que, según él, demostraba una naturaleza viviente muy poco activa y de poca energía vital. El hecho mismo de que el hombre fuese imberbe, constituía para Buffon un índice que explicaba su debilidad y pusilanimidad. El abate de Paw, típico enciclopedista, no sólo por sus ataques a la religión y a los jesuitas sino por su indesmayable fe en el progreso, según anota Antonello Gerbi, fue más lejos que Buffon. Para de Paw la naturaleza americana era débil y corrupta no porque se tratase de un continente recién formado, sino porque era senil, vale decir, por haber llegado a su total decrepitud y decadencia. Buffon aunque vacilaba considerarlo entre inmaturo o senil, más se inclinaba a lo primero. De Paw dio pues a su tesis un carácter más polémico que científico. A la propia tesis russoniana del buen salvaje, de vida feliz, tranquila y virtuosa, por vivir apartado de la sociedad, opuso la tesis de que el hombre solo, en estado de naturaleza y alejado de la sociedad, era un ser incapaz de progreso y por lo tanto su vida en esa situación era permanentemente ruda y primitiva. La exageración de de Paw contra lo americano llegó al caso de considerar que el hierro de este continente era más quebradizo y de menor resistencia que el de Europa. Asimismo, al referirse a las poblaciones primitivas de América, llegó a decir que el

Cuzco no era más que "un hacinamiento de chocitas, sin buhardillas y sin ventanas". Esta posición extremadamente absurda provocó la lógica reacción de los sabios y hasta el propio Buffon para demostrar el error de aquél señaló como pruebas irrefutables del adelanto de los pueblos antiguos de América los maravillosos monumentos existentes en México y Perú. Más tarde el mismo de Paw tendría que retractarse de algunas de sus aseveraciones.

Los debates a que dieron lugar esas afirmaciones de Buffon, de de Paw y de otros enciclopedistas fueron numerosas. Las réplicas surgieron de entre los propios europeos y lógicamente de los sabios americanos. Antenello Gerbi en sus *Viejas Polémicas sobre el Nuevo Mundo,* y Silvio Zavala en su obra *América en el espíritu francés del siglo XVIII,* han estudiado y hecho conocer los personajes y los aspectos de esos debates. Por esto, acorde con el presente artículo, sólo cabe hacer ahora una breve referencia a la intervención de los jesuitas desterrados. Evidentemente, fueron los jesuitas los primeros en levantar su voz y en tomar a su cargo la defensa de la tierra denostada. Escribieron así interesantes obras sobre cada uno de los pueblos de América, obras que al mismo tiempo contribuyeron a avivar el interés por este continente. Entre los jesuitas desterrados hubo una especie de consigna que consistía en que los mejor preparados escribieran la defensa del país al cual pertenecían. En el Archivo de la Biblioteca de Madrid existen interesantes cartas a este respecto. Cabe anotar, sin embargo, que no todos los jesuitas se concretaron a exaltar y a defender a la América de los ataques de los enciclopedistas. Hubo quienes se apartaron de esa corriente para enfilar sus ataques contra la monarquía que los había expulsado y para abogar y reclamar la independencia de las colonias. En el entender de este segundo grupo la independencia constituiría la prueba más fehaciente de la madurez y cultura de las naciones del nuevo mundo. Ha sido clara esta doble corriente: la una que fue puramente explicativa de las bellezas y virtudes de los pueblos americanos y que los defendía de esta manera de los ataques de los enciclopedistas y la otra que fue revolucionaria y abogó por la independencia. Entre los primeros estaban Francisco Javier Clavijero, Rafael Landivar, Ignacio de Molina, Francisco Iturri, Juan de Velasco y un jesuita peruano anónimo que colaboró con Carli, entre otros. El Perú no tuvo en este grupo

un representante destacado y su defensa corrió de cuenta, en forma brillante, por el *Mercurio Peruano*, cuyos redactores merecieron el elogio del gran viajero y naturalista Humboldt. Entre los componentes del segundo grupo estuvo la ilustre figura de Juan Pablo Vizcardo, el enigmático personaje peruano Juan José del Pozo y Sucre y el chileno Juan José Godoy.

La posición ideológica de Vizcardo

ESPECIAL consideración merece el jesuita Vizcardo, autor de la ya célebre *Carta a los Españoles Americanos*, verdadero catecismo patriótico que bien podría llamarse, históricamente, la primera proclama de la Revolución (Picón Salas) o el Acta de la Independencia de Hispano-América (Carlos Pereyra).

La biografía de Vizcardo ha sido escrita por el padre Rubén Vargas Ugarte y algunos puntos oscuros o desconocidos, como el de su primer viaje a Londres en 1782, aclarados por el jesuita catalán Miguel Batllori. A través de los estudios de éstos y de algunos otros autores, se descubre la recia personalidad del pampacolquino ilustre y sus gestiones independentistas ante el gobierno inglés. Desde 1781, anticipándose en más de diez años a las gestiones de Miranda, instaba ante el Cónsul inglés en Livorno, John Udny, el apoyo de su Majestad Británica a las rebeliones americanas para sacudirse del yugo español. Con fecha 30 de septiembre de aquel año le escribía a Ufny una larga carta, cuyo contenido ideológico y firmes razones a favor de la causa americana, constituyen un anticipo a lo que sería la *Carta a los Españoles Americanos*, como ya lo ha hecho notar Batllori. En esa carta, poco difundida, Vizcardo ofrece hablar con las luces que tiene de su país natal y cuyo territorio, según él, ha recorrido en más de trescientas leguas. Dice haber vivido en Arequipa, Cuzco, Lima, etc., y haber hecho sus estudios, por espacio de siete años en el Cuzco, "único lugar en que se puede conseguir una verdadera idea del Perú" y donde ha aprendido "medianamente la lengua peruana". Habla del resentimiento de los criollos por el olvido en que los tenía la corte, "excluidos de los cargos, impedidos en sus empresas comerciales" y expuestos al "desprecio insultante de los europeos". Afirma, no obstante, que la antipatía a los españoles es más fuerte en otras razas, concretamente en los mestizos y mulatos libres. Pero que esto sucedía hasta que él salió

del Perú, porque después "todo ha contribuido a fortificar los vínculos y a reunir todos los ánimos en un mismo deseo de sacudir un yugo de todos aborrecido". Se refiere en seguida a los intentos de los ingleses en el Río de la Plata y a la rebelión de Túpac Amaru, hechos en los que funda sus esperanzas para obtener la independencia de América. En ninguno de los dos casos el resultado fue feliz, pues mientras la armada inglesa se retiró sin llegar al puerto, el alzamiento del cacique de Tungasuca fracasó en sus empeños reivindicacionistas. Vizcardo, cuando escribió aquella carta, sólo tenía las primeras noticias de esos acontecimientos. La carta tiene al mismo tiempo datos personales interesantes. Expresa conocer la lengua peruana o quechua y el francés, las costumbres, usos y prejuicios de los pueblos del Perú y poseer "conocimientos no vulgares sobre la América Meridional, adquiridos con la lectura de buenos libros y con el largo trato con los jesuitas iluminados de todas aquellas provincias".

La carta de 30 de septiembre de 1781, por lo expuesto, tiene la enorme trascendencia de demostrar la posición clara y decidida de Vizcardo a favor de la independencia de estos pueblos, aparte de su preparación y conocimientos sobre los hechos y temas pertenecientes a la América española. A poco de haber escrito dicha carta o sea a mediados del año siguiente, fue a Londres en compañía de su hermano José Anselmo, bajo los falsos nombres de Paolo Rossi y Antonio Valesi. Aunque sus gestiones ante la corte inglesa no tuvieron éxito, todo demuestra que su afán independentista desde aquellos años le hace acreedor a ser considerado como un precursor de precursores. Vuelto a Italia, donde a poco muere su hermano, siguió solicitando ante la corte española el reconocimiento de sus derechos a la herencia de su tío e intentó de nuevo vanamente conseguir autorización para retornar al Perú. En 1792 desaparece definitivamente de Massacarrara, lugar de su residencia en Italia. Es posible que como decidido partidario de la emancipación volviese en esa fecha a Londres, en donde y por entonces comenzaría a pergeñar su famosa *Carta a los Españoles Americanos* que lo ha inmortalizado. Esta carta constituye el más brillante alegato a favor de nuestra independencia, de ahí su universal resonancia, aparte del patriotismo profético que fluye de sus líneas. Vizcardo revela en ella su sólida formación humanística, su profundo conocimiento de la

realidad social, política y económica de América, su gran lucidez y don dialéctico y, como un auténtico representante del enciclopedismo, su espíritu ahito de fe y de optimismo en el porvenir de los pueblos de este continente. Agotado por los sufrimientos del destierro y sin alcanzar a ver libre a su patria, muere en Londres a fines del mes de febrero de 1798. Ni siquiera vio publicados algunos de sus "voluminosos escritos", que hoy son muestras vivas de su espíritu y anhelos. La vida temporal de este precursor de precursores se extingue así en la grisácea ciudad londinense, dejando su obra espiritual, rico acervo de los inmortales, como legado luminoso a las generaciones futuras, con el hálito de una recia "personalidad de destinos truncados".

CINCO CARTAS BARROCAS DESDE MADRID

Por *Francisco* DE LA MAZA

Estas cartas son las primeras de una serie que formarán un volumen con el título de *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía.* Fueron escritas desde España gracias a la beca dada por la UNESCO al autor el año de 1956 y se enviaron a fray Javier Christlieb.

Madrid, febrero 22

A las tres de la tarde del viernes salimos del aeropuerto de México rumbo al mar. Llegamos a la costa en una hora y minutos. Recordarás que el mar, desde la altura del avión, es una planicie tranquila, casi inmóvil. Me acordé del verso de Díaz Mirón: "El ponto es de azogue y apenas palpita". Pero no dejé de observar que miles de puntos blancos constelaban aquella llanura de cobalto; eran los golpes de espuma que producía el choque de las olas; al atardecer y al cambiarse el azul en gris oscuro, la impresión era la de contemplar el cielo a mis pies, lleno de estrellas fugaces. A veces se rizaba en grandes líneas, como una frente que comenzara a arrugarse.

Después vimos tierra y recorrimos toda la costa norte de Yucatán, solitaria y yerma. Al anochecer, La Habana. Un poco antes del alba las Islas Bermudas, cálidas, de un aire transparente, donde los ingleses distraen su *spleen.* Luego muchas horas de vuelo sobre el océano; las dos últimas desesperantes. A las ocho de la noche llegada a Lisboa, donde cenamos. Es tercera vez que toco esta ciudad espléndida. Aún hay luz y puedo apreciar el crecimiento de sus barrios desde hace diez y siete

años que estuve aquí. Sintra es un punto policromado en un lago de verdura. Otra hora y media de vuelo y, por fin, Madrid. Nuestros relojes están muy atrasados; le hemos robado a Cronos siete horas.

El aeropuerto de Barajas queda distante de Madrid varios kilómetros que se recorren ansiosamente hasta entrar en la capital de España por el aristocrático barrio de Salamanca. De paso vi la Puerta de Alcalá, que me pareció gigantesca y luego la hermosa Fuente de Cibeles, que se me desprendió, románticamente, como de una tarjeta postal. Subimos la Gran Vía (nombre lleno de sabor y de tradición que se ha querido sustituir inútilmente por el de José Antonio) y llegamos al Hotel Emperador. No me dejaron dormir los nervios y a las siete de la mañana, temblando de frío y bajo un cielo agresivamente gris, recorría las primeras calles de Madrid a pie, rumbo a la Plaza de España.

Quise comenzar mi visita a la Madre Patria por una de sus más célebres glorias arquitectónicas: El Escorial, el que, para Otto Schubert es justamente el inicio del Barroco español. No da para ello ninguna razón y aún parece contradecirse, pues el capítulo tercero de su libro *El Barroco en España*, lo titula: "El paso de la severidad clásica de Herrera a la libertad barroca". ¿En qué quedamos? Tal vez Schubert, con una sutileza que él mismo no se aclara, quiso decir que si el Barroco, en una de sus fases, es señal de poderío y triunfo de la Iglesia y de la realeza católica, nada mejor que San Pedro de Roma o El Escorial para representarlo. Pero en cuanto a la forma nada encuentro en él de Barroco.

Sin embargo, quiero citar, ahora que estoy tranquilo en la tibieza de mi hotel, después de la nieve y el frío bárbaro que ha hecho este día, la opinión de Gaya Nuño, el autor del mejor manual sobre el monasterio: "El seco clasicismo de Herrera, su plegarse insistentemente a los modelos de Vignola, se realiza con un equilibrio genial no aprendido, con una armonía de valores que serán el germen del Barroco del siglo XVII; así es y, por ello, no disuena el Panteón, de Crescenzi. . . la portada principal es un acierto, no clásico, sino prebarroco; la columnata dórica del primer piso y su entablamento de triglifos, las ventanas y hornacinas dispuestas entre los monumentales fustes no exceden del canon clásico, pero en el superior, las pirámides co-

ronadas por bolas y las aletas curvas son un programa para desarrollar barroquismos. . ." y en otra página, criticando la frase de Ortega y Gasset de que El Escorial fue "un esfuerzo sin nombre, sin dedicatoria, sin trascendencia; esfuerzo enorme que se refleja sobre sí mismo, desdeñando todo lo que fuera de él pueda haber". . . dice: "Esto no es enteramente cierto; tuvo una trascendencia: la del Barroco, mas precisamente la no ambicionada por Felipe II ni por Herrera; el clasicismo riguroso y purista que ambos proyectaron, éste, sí que quedó intrascendente".

Esto es verdad, mas, en todo caso, es el "preludio" de lo barroco. Ni Herrera ni Miguel Ángel fueron espíritus barroco. El Barroco es otra cosa. Ya insistiremos en ello.

Vuelvo a mi viaje a El Escorial. Hay que tomar un tren en la Estación del Norte, que corre hacia el Guadarrama, ahora cubierto totalmente de nieve. El frío se adivina afuera. Las orillas de los riachuelos están nevadas y la escarcha pende de todas las ramas. A los cincuenta minutos se descubre un bulto gris con dos cuernos que parece un gracioso caracol acurrucado en las estribaciones de la montaña. Es el convento-palacio-panteón de El Escorial.

La bella y pequeña ciudad que lo rodea era un espejo de nieve que hacía subrayar la mole pétrea. Bajé corriendo las peligrosas escaleras que conducen a la entrada y me detuve de golpe ante la imponente fachada. En el centro la gran puerta con sus medias columnas dóricas, saliendo del muro; en el remate la colosal estatua de San Lorenzo, de Juan Bautista Monegro. En las esquinas las torres, de un solo cuerpo, con sus chapiteles piramidales de negra pizarra que tanta influencia tendrían después en el paisaje de Castilla.

Como sabes muy bien, y contigo todo fiel aficionado al arte, Felipe II mandó construir el monasterio dedicándolo a San Lorenzo porque en el día del martirio del diácono español —de Huesca, según Berceo— ganó la batalla de San Quintín. Por eso su estatua preside la fachada y es "de piedra el cuerpo y de mármol la cabeza y las manos", según dicen las *Guías*. A sus pies va el escudo real, finamente esculpido, logrando con su bordado relieve un descanso en la severidad y dureza de este paño de piedra berroqueña.

El Patio de los Reyes me lo imaginaba más grande y más solemne. Efecto y defecto de las fotos y de las litografías. Pero la fachada del templo es magnífica con sus seis poderosas

columnas que dividen los cinco arcos de medio punto de la parte inferior y sobre las cuales van las estatuas de los reyes hebreos que le dan su nombre: David, Salomón, Ezequías, Josías, Josafat y Manasés, hechas también por Bautista Monegro de piedra y mármol, con coronas e insignias de metal dorado. Ha sido opinión de algunos que estas esculturas desentonan en este buscado triunfo de lo rectilíneo y de lo geométrico, partiendo de Schubert, quien dice lo que te copio a la letra: "Las estatuas de Monegro, como único adorno de figuras, disminuyen, en verdad, el efecto de grandiosidad de las columnas dóricas, pues a pesar de sus proporciones elevadas muy por encima del canon usual, el ojo pierde toda noción de escala y, no permitiendo el patio más que la vista de frente, el frontón aparece como retrasado a causa de las fuertes sombras. . ." Yo no sentí tal disminución de las columnas y más bien observé que lo único que le da vida y movimiento, humanidad, a esta rigidez de piedra, son estas estatuas, que nos dicen que manos humanas y no ciclópeas, edificaron esta maravilla, la "octava", según sus panegiristas del siglo XVI.

Las torres tienen, a mi parecer, una pésima solución en sus vanos, además de que sus pies quedan ocultos y embebidos en las alas de habitaciones y galerías laterales del patio. El primer cuerpo parece más pequeño que el segundo, no siéndolo, con su enorme óculo en la parte superior y bajo él una ventana adintelada con la cual hace un constraste chocante y violento; los cuatro nichos laterales son míseros y no sirven para esculturas ni tampoco para lograr efectos de claroscuro. En el segundo cuerpo hay un solo vano, inmenso, en arco de medio punto y a sus lados dos nichitos tan inútiles como los anteriores; este vano es el que hace la ilusión defectuosa de parecer este segundo cuerpo más alto que el primero. Los cupulines son buenos, pero las linternillas exageradas.

¡Qué diferencia con las torres de las catedrales de México y de Puebla! En la de México, cinco arcos taladran el muro en efectivo claroscuro y sirven para las campanas; en el segundo el cuerpo interior se hace un ochavo en el cuadrado de la base, logrando un admirable juego de luces y de espacios. Se dirá que esta solución es barroca, del siglo XVIII, y es cierto, pero allí está la escurialense Puebla, con su atinada solución de los dos grandes vanos del primer cuerpo y los cuatro del segundo —nada más lógico que hacer más aberturas arriba que abajo—

que la hacen aérea y elegantísima, superando a su modelo. ¿Estoy equivocado o habrá que aplicarle al genial Herrera el horaciano *quandoque bonus dormitat Homerus?*

El interior, en cambio, es de lo más majestuoso y magnificente que pueda verse. La gran cúpula circular, como la de San Pedro de Roma, asienta en gruesos pilares de orden dórico y es el centro y corazón de la cruz griega de su planta. Aquí todo se liga a la cúpula, alta, de noventa metros, es decir, veinticinco más que las torres de nuestra catedral.

Ignoro si sentiste algún impulso, alguna emoción religiosa al entrar allí. Yo no. Me quedé frío como, justamente, en San Pedro de Roma. Parece que nuestra receptividad religiosa hispánica va más de acuerdo con el Gótico y, más aún, con el Barroco, que con el Renacimiento. Y con el Barroco español, pues también el Barroco italiano o el francés nos dejan admirados pero un poco indiferentes. Tal vez sea pura costumbre, pura fijación infantil. Sin embargo ¿por qué nos estremecemos bajo una basílica bizantina o romana o una catedral gótica, si no hemos gozado esos ambientes en nuestra niñez? Algo hay en el Barroco que no tiene la elegancia rectilínea de lo renacentista o lo neoclásico.

Y en este sentido religioso —y en el estético, desde luego— no hay que fijarse en los frescos de las bóvedas. Son lo peor que produjo el manierismo. Yo los quitaba sin más. Nada tienen que ver con esta majestad de piedra. El que está arriba del Coro es positivamente horrendo y el que va sobre el altar mayor llega a ser odioso. ¿Tendrán un día los españoles el valor de trasladarlos a otra parte dejando a la basílica en su gris y suprema soledad? El retablo mayor, en cambio, es magnífico, con sus columnas de jaspe mate y las pinturas de Zuccaro y de Tibaldi, manieristas también, pero con dignidad. Son miguelangelescos por la forma y broncinescos por el dibujo y el color. Eso los salva. También espléndidos son los grupos de bronce, de Pompeyo Leoni, de Carlos V y Felipe II con sus respectivas familias, muy favorecidos, como las "retocadas" fotografías modernas (¿de dónde inventó Leoni al príncipe Carlos como un guapo doncel?), que todo viajero ve de soslayo, pues no dejan subir las diez y siete gradas del presbiterio.

Todo visitante debe ver los aposentos de Felipe II al lado izquierdo del presbiterio. Allí muestran la pobreza de que vivió rodeado y la triste cama donde expiró. El turista ingenuo pone

su carne de gallina ante tanta humildad, pero el historiador —¡oh estorbo de la erudición!— sabe que eso es falso; el lecho de Felipe II era de fina caoba, incrustado de joyas y camafeos, con un costo de tres millones de maravedíes. Ahora bien, cierto es que las habitaciones son estrechas para tanta realeza; hay que reconocerlo.

Después fui al Panteón Real. La bóveda de los reyes es del italiano Crescenzi, de 1639, cuajada de mármoles. A Unamuno le parecía "horrible". No lo es tanto; tiene lujo, grandeza y hasta buen gusto. Lo que sí es horrible es el panteón de infantes y, peor aún, ese pastel de boda que es el de párvulos.

Bien quisiera hablarte del Greco y de Goya, de Tiziano y Van der Weyden, de Cellini y de Lucca Giordano (o Lucas Jordán, a la española), pero prefiero referirme a una hermosa obra de arte mexicana (aun cuando no sea barroca), que se guarda en la celda prioral y que es muy poco conocida: la mitra de plumas que Cortés regaló a Carlos V. Es, en su pequeñez, lo que un vitral de una catedral gótica; cumple, como esas páginas policromadas de la Edad Media, su misión de enseñarnos la vida y la obra del Verbo. Por la parte delantera está el sacrificio de Cristo antes de su muerte, hasta el preciso momento en que, como dice San Juan: "inclinando la cabeza rindió el Espíritu". Las escenas principales son, al centro, la Crucifixión; arriba el Juicio Final, con la Virgen y San Juan como intercesores ante el Padre. Esta es la representación tradicional, al parecer de origen árabe, pero aquí se añade al propio Cristo, al espíritu de Cristo, pues también intercede por los pecadores, desnudo y de rodillas; a los lados está el Señor atado a la columna, el Ecce-Homo y la caída con la cruz a cuestas; abajo la célebre Misa de San Gregorio, con todos los elementos crueles de la Pasión y en la cenefa de abajo la Última Cena. En la orla están los apóstoles y los cuatro doctores de la Iglesia Latina. Por la parte de atrás está la obra de Cristo después de su muerte; es el rotundo cumplimiento de la Redención. De arriba para abajo se presentan: la Trinidad, con Cristo muerto en los brazos del Padre; la Resurrección; la aparición a la Magdalena en el jardín y a San Pedro en el Cenáculo. Después el Descendimiento y por último la Transfiguración. La orla, en vez de los apóstoles lleva a los profetas. Las ínfulas están decoradas con las

dos subidas al cielo "en cuerpo y alma gloriosos", o sean, la Ascención y la Asunción. ¿Te das cuenta el trabajo infinito de toda esta historia que llega a tener más de doscientos rostros humanos? Y solamente en colores hay doce.

No podía ser más rica esta pequeña y a la vez grandiosa obra del arte hispanomexicano del siglo XVI. ¡Lástima que esté junto a objetos de marfil y de coral, bordados y cosas de platería! No se luce lo que debe. Pero aquí le tienen cariño y admiración. Gaya Nuño no la olvida en su libro que ya cité y hasta la reproduce y el encargado de la celda prioral es casi un erudito en Arte Plumario para explicársela a los visitantes, estudiosos o turistas, a pesar de que con estos últimos probablemente pierda el tiempo.

Otra obra de arte (¿mexicana?) guarda El Escorial, gratísima para mí: un retrato de Sor Juana que dio a conocer hace años el benemérito Genaro Estrada. Él atribuyó la pintura, con reservas, a la escuela de Luis Tristán, el discípulo del Greco, pero no hubo tal escuela. Sí parece española la obra, copiada de algún retrato que llevó de México la Condesa de la Laguna. Es la monja de *El Sueño* —como la llamó Méndez Plancarte—, la monja filosófica y reflexiva, con una elegante tristeza en el semblante. Estrada la vio en la biblioteca y allí la busqué, pero en vano. Está en una habitación cercana, un poco maltratada y abandonada. Parece que el injusto y apresurado juicio de Feijóo pesa aún sobre ella aquí en España.

Madrid, febrero 26.

YA he visto bastante de Madrid. Es la ciudad más disparatada, arquitectónicamente hablando, que conozco en Europa. Junto a palacios barrocos del siglo XVIII están las severas casas neoclásicas y entre todas ellas los edificios del siglo XIX o de éste. No hay la menor unidad como se ve en París, en grandes trozos de Roma o de Viena, pero eso mismo le da un interés enorme y una gracia única. El Madrid viejo es delicioso. Tú lo has recorrido como yo, solo y absorto, de sorpresa en admiración, de admiración en júbilo. Llegué a sentir un nudo en la garganta en la Plaza de la Villa, ese rincón conmovedor, irregular en su trazo, a quien contempla desde hace siglos la Torre de los Lujanes, con su fortísima portada de grandes piedras

enmarcadas por su delicado alfiz, y la casa de Cisneros "hermoso edificio plateresco con sabor de Alcalá de Henares". El Ayuntamiento es aún obra de tipo renacentista, como que es de Juan Gómez de Mora. Sin embargo, la portada es ya francamente barroca, con su grueso baquetón subiendo al dintel y jugando allí al arco mixtilíneo. También en sus torreones los escudos dan la nota barroca a pesar de los escurialenses chapiteles y de los frontones clásicos de sus ventanas.

La Plaza Mayor, completamente cerrada y a la cual hay que entrar por arcos en esviaje, parece un claustro o patio, grandioso, pero íntimo. Sólo la estatua de Felipe III nos recuerda que aquello es público, que no es el patio de un señor, sino de todos los madrileños, de todos los forasteros. Allí hubo antaño procesiones, corridas de toros y cadalsos; hoy es lugar de conversación de los que no quieren encerrarse en un café.

He leído el último libro que se ha escrito sobre la ciudad. Se llama *El Semblante de Madrid*, del arquitecto Fernando Chueca, modelo de monografía. Transcribo y comento algunos párrafos que dirán más de lo que yo pudiera describirte. "Madrid es una ciudad que posee una fuerte estructura, muy característica y nervuda, que no tienen otras ciudades de rasgos más desdibujados y nebulosos; el interés y la belleza *sui géneris* de Madrid reside en gran parte en esa fuerte estructura y en lo variado y accidentado de su topografía, que pasa de ser un defecto a constituir un rasgo pintoresco". Es cierto.

¡Qué gusto da subir y serpentear por la Gran Vía, desde su nacimiento en la Plaza de la Cibeles hasta su muerte frente al Palacio de Moncloa! Es como un río, además, a donde llegan los afluentes de las largas y estrechas calles que hacen ángulo con ella. Y aquí está todo el mundo paseando, a ratos tan apretadamente que el andar se acorta, se comienza a arrastrar los pies y hay que detenerse o dejarse llevar por la multitud. Puede ser muy bella una ciudad plana, pero lo es más una que sube y que baja, que ondula, que trepa y domina pequeñas colinas o desciende a minúsculos valles. Habla Chueca después de los "bivios", que suenan a contradicción, cuando menos etimológica: "El bivio es la reunión de tres calles formando tres ángulos, uno agudo y dos obtusos, algo así como un tenedor de dos púas y la varita bífica de un zahorí. Si los tres ángulos son iguales entonces el bivio se convierte en estrella; la mayoría

de las ciudades espontáneas tienen bivios; las trazadas a cordel, naturalmente, no: sus calles se cruzan sensiblemente octogonales".

Si el bivio es reunión de "tres" calles o caminos tendría que llamarse "trivio", pero esto recuerda otras cosas muy diferentes, es decir, el *trivium* y el *cuadrivium* de las ciencias medievales. Mas el hecho es lo importante; tres o más calles se reúnen de repente y forman una plazoleta irregular; he aquí el encanto de las ciudades mixtilíneas, de las ciudades-hormigueros. "Yo instituyo —dice ufano— como verdad demostrable, como teorema, la ley fundamental del plano de Madrid, la ley del bivio", ley que no sólo es madrileña, desde luego, sino europea medieval.

Es interesante lo que dice del moderno barrio de Salamanca: "El barrio de Salamanca es monótono y carece de estructura, no está soldado al resto del plano de Madrid y se desplega lastimosamente de él como un cuerpo extraño. Ni siquiera siguieron nuestra propia tradición, aprovechando las enseñanzas de las ciudades de Hispanoamérica, pues a estos trazados en cuadrícula les van muy bien las plazas rectangulares formadas por la supresión de manzanas completas". En este caso tendrá que referirse a ciudades como Santo Domingo, Montevideo, Buenos Aires, Puebla o Oaxaca, si bien no siempre dejan vacías manzanas completas para hacer plazas, sino los recodos que permiten los atrios de los conventos o las parroquias. Cuando habla de las plazas, parece que nos da un merecido bofetón —sin proponérselo— a los mexicanos: "un trozo de terreno vacío —dice— no es una plaza; fáltale para esto adorno, significación, carácter; fáltale estar terminada, cerrada como un salón bien arreglado. Te digo esto porque nosotros, cuando podemos, abrimos y rompemos las plazas torpemente, como el Zócalo, con su innecesaria Avenida del 20 de Noviembre y el hueco espantoso frente a la Suprema Corte. O la de Santo Domingo, abierta por la calle de Leandro Valle, "la calle más inútil que han abierto los hombres", como dice Toussaint, aplicable a la de Galeana, en San Luis Potosí, que roturó la antiguamente bellísima plaza de San Francisco. Pero así somos los mexicanos, siempre arbitrarios. Verdaderas plazas son las Vêndome, en París, la de Trafalgar, en Londres, la Mayor, de aquí de Madrid o la maravillosa de Salamanca.

El gran Madrid es el del siglo XVIII en sus matices contrarios y enemigos: el Madrid barroco de Pedro Ribera, de la época de Felipe V y el neoclásico de Ventura Rodríguez, de la época de Carlos III.

Pedro Ribera, es más que discípulo, compañero del gran José de Churriguera. Con su arte "personalísimo y apasionado", como dice Gaya Nuño, llenó Madrid con sus obras, apoyado por el Corregidor el marqués de Vadillo. Su primera obra es la deliciosa iglesia de la Virgen del Puerto, pasando el Manzanares, construida en 1718. Es de planta octogonal, con su negra cúpula de pizarra y sus torres con chapiteles como los del Escorial. Aquí aun no se suelta Ribera; está contenido por la tradición. En un artículo sobre él, de Pablo Gutiérrez Moreno que he leído, dice que "el cimborrio de madera, de yeso por dentro y pizarra y plomo por fuera, se empleó por primera vez en la iglesia de los jesuitas por Francisco Bautista y se propagó por la obra de fray Lorenzo de San Nicolás y de allí lo tomó Ribera". Por cierto que estas negras cúpulas que llenan el paisaje de Castilla son bien tristes, casi lúgubres y pobres. Te envío un bonito dibujo de una de ellas, hecho por mi joven amigo Rafael Manzano, inteligentísimo y culto estudiante de arquitectura, para que las recuerdes. ¡Qué diferencia con nuestras policromadas cúpulas de azulejos! Aquí en España sólo en la región de Valencia las hay parecidas a las mexicanas.

En Madrid existe, sin embargo, una hermosa cúpula que por desgracia no hizo escuela, pues no pudo competir con el ejemplo de El Escorial. Me refiero a la de San Isidro en la iglesia de San Andrés. Es una cúpula bermeja, pues es de ladrillo, con un elevado tambor y una poderosa linternilla; junto a las ventanas del tambor van esculturas de mármol blanco, que le dan mayor riqueza y colorido. Fue construida por Pedro de la Torre, de 1657 a 1659 y costeada por Felipe IV y los virreyes de México y del Perú. Por dentro tenía complicadas yeserías de Sebastián Herrera Barnuevo, tal vez las primeras de Madrid y aun de España —me refiero a yeserías barrocas— que se destruyeron en un incendio. Parecida es la cúpula de Calatravas, más sencilla, pero muy elegante, así como la de los jesuitas, hoy Catedral.

Prosigo con Pedro Ribera. El ochavo de la planta de Nuestra Señora del Puerto permite que se abran cuatro grandes nichos a los cuatro vientos y entre ellos van tribunas o balcones

que le dan ese aspecto, como a otras iglesias de Madrid, de una especie de patio o una calle muy peculiar que, enroscándose sobre sí misma y cerrándose, se convirtiera en oratorio. La cúpula es espléndida, con sus lucarnas en medio de los gajos (sufrió graves deterioros en la guerra civil pero ha sido rehecha tan bien que volvió a ser la original). Resulta interesante este párrafo de Alberto Tamayo en su libro *Las iglesias barrocas madrileñas:* "Lamentable exponente de los rigores de la última guerra civil, muestra actualmente (la edición del libro es de 1946) la ermita sus muros desnudos y resquebrajados, sosteniendo la cúpula por verdadero milagro de estabilidad; piezas derrumbadas por completo y los esqueletos chamuscados de sus chapiteles, todo abandonado a las inclemencias del tiempo, que va completando la obra de destrucción; como sucede en otros templos, precisa un verdadero esfuerzo imaginativo para darse cuenta de la originaria esplendidez de este monumento, de sus características arquitectónicas y decorativas, por lo que ha sido necesario utilizar datos y fotografías auxiliares para completar el estudio de tan venerables restos". Me felicito por haber conocido diez años después esta iglesia encantadora, ya perfectamente arreglada, sin la ruina con que la tuvo que describir Tamayo.

La fachada no llega a ser tan audaz como las obras posteriores de Ribera, pero ya es barroco en plenitud. En la puerta corren dos molduras en las jambas y dintel, una más gruesa y otra más delgada, con ese movimiento mixtilíneo, tan delicado y mórbido, que anuncia al baquetón posterior. A los lados los chorros de frutas que serán también la señal riberesca. Esto de las frutas en el barroco es, como en el gótico, no sólo un bello y fresco adorno, sino una ofrenda y un recuerdo de los beneficios de Dios. Quien se quede en la superficialidad de creer que es decoración pura y no vea en esa integración de la naturaleza y la arquitectura, un consciente y auténtico sentido religioso, no comprenderá el Barroco. Las puertas laterales y la ventana son más sencillas, pero los óculos, también tan riberescos, en forma elíptica, se adornan con almohadillados y floreros.

El altar mayor se parece a la puerta de entrada en su dibujo y los altares laterales como las puertas también laterales. Las pilastras de los entrenichos son compuestas y sostienen una ligera y graciosa cornisa por medio de ménsulas en caracol, dos para cada pilastra. Y aquí si no tiene razón mi siempre inteli-

gente amigo Gaya Nuño cuando dice que Nuestra Señora del Puerto "con su desmesurada libertad ornamental, presagia ya posteriores delirios del mismo arquitecto". ¡Delirios! La palabra es injusta; pero tendré ocasión de hablarte de esa especie de temor, o, más bien, de incomprensión que, en general, tienen los españoles de su barroco. Prefiero citarte el párrafo de Schubert: "El artista tuvo en cuenta la situación de la iglesia con relación a la calle, separadas por un notable desnivel, lo que hace resaltar la hábil distribución de su planta, la pintoresca agrupación del conjunto y la elegancia de sus líneas de contorno; empleando elementos decorativos muy sencillos y reuniendo todo el adorno en las portadas, elevó esta construcción, a pesar de la modestia de sus dimensiones, a la altura de las primeras creaciones artísticas de la época; la reunión de la puerta y la ventana formando un todo único, es un motivo que él mismo repitió después muchas veces, con mayor magnificencia, en los palacios particulares".

El retablo llevaba estípites, los primeros de Pedro Ribera.

Madrid, febrero 28.

HOY fui al Puente de Toledo, una de las obras más importantes de Pedro Ribera, construido de 1720 a 1732, después de otros puentes anteriores que se había llevado el río.

Había leído antes, con toda malicia, y así lo seguiré haciendo, lo que dice Antonio Ponz sobre un puente, pues ya sé que lo que el famoso viajero antibarroco deturpa es para nosotros un placer estético. El parrafito es atroz: "El Puente de Toledo se construyó siendo corregidor el marqués de Vadillo, célebre por las muchas cosas que hicieron en su tiempo, pero con la desgracia de haber tenido los más ridículos arquitectos que se han conocido jamás. Llegó la cosa a términos de que el más extravagante lograba más estimación. Se compone este puente de nueve ojos. Sus pilares y arcos tienen grandeza y regularidad, porque allí no había proporción para que lo luciese el ingenio gótico-arábigo del maestro de obras, pero los remates de los pasamanos o antepechos, los pabelloncillos para dos estatuas y las torrecillas que hay a la entrada y la salida, son el término hasta donde pudo llegar lo extravagante de la imagi-

nación. Vendrá tiempo en que se eche abajo todo y, cuando no se haga otra cosa, se dejará el puente liso y llano".

Cierto es que parece que Ribera aprovechó los pilares y arcos anteriores, que, destrozados, existían y que son bien diferentes al espíritu riberesco, pero de eso a hablar del ingenio "gótico-arábigo" del gran barroco madrileño, hay un abismo. Y nos felicitamos de que su deseo iconoclasta de arrasar los pabellones y torres se haya quedado en mal pensamiento. Te lo describo lo mejor que pueden mis apuntes hechos allí mismo.

Se compone de nueve arcos de medio punto y en sus finales se prolonga por una larga y suave rampa, una que va hacia Madrid y otra hacia Toledo. Entre los arcos lleva torreones semicirculares que sirven de apoyo y, a la vez, al salir del lienzo del puente, para refugio de transeúntes. A la entrada hay dos fuentes (una hecha casi trizas por abandono) con sus pilas, de líneas mixtas, con ese dibujo que tanto se usaría en ventanas en España y en México.

La base del surtidor es un haz de columnas, de gálido bulboso, que sostienen la taza, compuesta de cuatro piedras abombadas, con adornos de flores estilizadas, de cuyos cálices chorreaba el agua; arriba otro cuerpo, también de columnillas bulbosas y, entre ellas, unos tristes y flacos pescados boca abajo; al final una gran concha de cuyo centro brotaba el agua inicial.

El puente se decora, cada diez metros más o menos, arriba del pretil, con macetones que fueron ricamente labrados; y digo *fueron* porque casi todos están tan carcomidos que apenas se distinguen sus relieves. En medio del puente están los nichos o templetes, los "pabelloncillos" de Ponz, con las estatuas de San Isidro y de Santa María de la Cabeza, su señora, patronos de Madrid, hechas en piedra blanca por un escultor de curioso y dionisiacamente profético apellido: Ron.

Ribera muestra su exuberante (no extravagante) fantasía en estos deliciosos monumentos, sostenidos por ases estípites que son orígenes de otros sobrepuestos, bellos y finos, que suben su obligada forma piramidal invertida, ornándose primero de macollas de hojas, luego una cartela de reminiscencias renacentistas, flores y frutos, y finalizan con roleos que sirven de pechos y hombros a dos cabezas de querubines con cuatro alas, dos hacia abajo y dos hacia arriba, que sostienen la cornisa y que antes había usado Borromini en su maravilloso San Carlino, de Roma. Algo parecido se hará después en Querétaro, en

el claustro bajo de San Agustín, con los extraños jóvenes y viejos que se sobreponen a los pilares, también con hombros hechos un geométrico rollo enroscado y adornado con borlas, cuyo origen encontró mi amigo Víctor Manuel Villegas en un palacio renacentista de Roma, el de la Vía Montserrato.

El nicho tiene su dosel y sus cortinas, esas cortinas con flecos que usará tanto después Ribera y arriba los inmensos escudos, en piedra rosa, en unos medallones ovales, adornados con unas palmas que, al enroscarse en sí mismas, me recordaron al rococó. Sobre los estípites y apoyados en medios frontones rotos y curvos, se sientan dos ángeles o niños con cornucopias henchidas de flores. Casi idénticos los usaría después en México Lorenzo Rodríguez en el Sagrario y San Felipe Neri.

El remate es una corona real, con dos ángelas a los lados, y te digo ángelas porque, además de sus alas, que les dan esa categoría, son doncellas que descubren, con toda inocencia, sus senos firmes y redondos. Sólo recuerdo un ejemplo anterior de hermosas ángelas, en la *Ascención*, de Bronzino, en la *Annunziata* de Florencia.

Las "torrecillas" del final del puente se alzan por medio de cuatro columnas fajadas en las esquinas, adosadas al cuerpo circular de la base, con adornos pareados de rombos y óvalos; el segundo cuerpo es el triunfo del estípite, con cuatro bellos ejemplos exentos en las esquinas, al parecer los únicos de Castilla, aparte de los de los retablos. Suben de su típica pirámide invertida, sin ornatos; luego el cubo característico con hojas de acanto y al fin una repisa que sostiene las grecas en caracol donde se asientan los macetones del remate. El final de estas encantadoras torres, puramente decorativas, es una media piña, cubierta como de escamas, de la que parte un vástago de metal que lleva en triunfo a un angelito, con sus aéreas alas de hierro forjado y caladas, que sostiene una cruz también de hierro. Tanto a los lados de la piña como abajo de ella y entre los estípites van unos copones o cálices con sus tapas muy originales. No dudo en afirmar, o cuando menos en expresar mi sentimiento, de que este puente es más valioso que su vecino, el de Segovia, elegante pero pesado, como todo lo de Juan de Herrera. Por último quiero citarte, otra vez, a Gaya Nuño quien, en su libro *Madrid Monumental* nos dice que: "a propósito de estas obras se ha podido hablar de reminiscencias góticas y re-

cuerdos americanos, pero es preferible considerarlas como creaciones personalísimas de su autor".

Tiene razón; no hay tal gótico o americano. Cuando los historiadores de arte españoles encuentran algo insólito, con ese despego que tienen al barroco, hablan de "influencias americanas", para escapar el bulto.

En la tarde, todavía llena de luz a pesar de lo nublado he ido a la Plaza Mayor y de allí al viejo Madrid. Vi la iglesia del Sacramento, con su fachada barroca muy moderada, muy italiana, del siglo XVII. Es de monjas bernardas. Cuando entré rezaban en el Coro bajo, junto al presbiterio, protegido por su reja de agudizadas púas; como no tenían cortina se les veía muy bien, sentadas en sus altos sillones, con sus blancos y amplísimos hábitos. Sólo las capuchinas en México, y el Coro excepcional de la Enseñanza, tenían estos coros a los lados del altar y con rejas de púas. El Coro alto, sobre la puerta de entrada, me recordó el de Teresas de Querétaro, con sus tres rejas que cierran los arcos. Como estamos en Cuaresma ya tienen tapados los altares, costumbre que varias órdenes religiosas tienen aquí y que es, según me explicó el ingenuo sacristán, "como se usaba en tiempos de Nuestro Señor".

De paso visité San Nicolás, de la cual dice Ponz que "siendo una de las más antiguas de Madrid es por consecuencia de pequeño y pobre edificio", por lo que ya no vio su alfarje mudéjar, su arco triunfal en arco de herradura, su bóveda gótica en el presbiterio y una linda puerta a la sacristía con arabescos. Ponz no tenía ojos sino para clavarlos en lo clásico.

El Carmen tiene añadida una portada que fue de la iglesia de San Luis, fechada en 1716, un poco anterior a las obras de Ribera. Es interesante como antecedente, con sus columnas de sección hexagonal y adornadas con figuras poligonales en sus fustes.

Antes del estípite de Ribera y en el casi nulo salomónico madrileño resulta esta portada excepcional por su barroquismo. En el interior las capillas conservan sus antiguas rejas y la del Santo Entierro, con su hermoso Cristo yacente sobre el altar, es una ascua de oro a la mexicana, con columnas salomónicas y finos estípites. Debe ser de mediados del siglo XVIII. Hay otro Cristo yacente en la nave, metido en su ataúd, que es más chico que su cuerpo, con el objeto de que pueda sacar los pies por un

agujero en el cristal para ser besados por los devotos. Me extrañó que estuvieran limpios y con una mancha brillante de pintura roja en las llagas; me explicaron que cada ocho días lo repintan para que no se desgaste. La Virgen del altar mayor es muy barroca y muy hermosa, obra de Juan Sánchez Barba, burgalés, discípulo de Alonso Cano. no tan excelente como su maestro pero sí más audaz.

Madrid, marzo 1.

RECORRO Madrid todos los días a pie, extraviándome siempre en sus tortuosas y largas calles (aquí no se debe hablar de "callejones"; todas ellas son calles, así sean minúsculas) yendo a parar varias veces al mismo sitio, pero gracias a esto lo voy conociendo mejor. Este lindo Madrid es como si desplegáramos un poco a Guanajuato ese "papel arrugado", que decía Lucas Alamán y lo pusiéramos en terreno menos belicoso que el de la maravillosa ciudad mexicana; pero sólo Guanajuato o Venecia pueden igualar a Madrid en este perderse en sus viejas calles. He visto Porta Coeli o San Martín, comenzada en 1725, que es de arquitecto ignorado "pero buen ecléctico, entre lo nuevo de Churriguera y lo conocido del siglo anterior". Yo veo en ella la influencia de Pedro Ribera, que justamente estaba en su apoteosis, con sus tres naves, sus tres arcos divisorios entre ellas y sus balcones sobre los arcos; en la fachada están los mismos chorros de frutas y parecidos adornos; el que use columnas clásicas no es óbice, pues aun no se entregaba de lleno Ribera a su peculiar barroquismo. Recuerda que está entre Nuestra Señora del Puerto y las torres y pabellones del Puente de Toledo, anterior a éstos.

Pero mi objeto era, siguiendo la obra de Ribera, llegar al cuartel del Conde-Duque. En mi Ponz había leído que "si la ridícula portada se picase dejando una puerta lisa y llana, cuando no se quisiese adornar con columnas o pilastras dóricas, correspondientes al destino y tamaño del edificio". Esto aguijoneó mi interés, pues era evidente que la portada sería magnífica.

Llegué y antes de estudiarla, aprovechando que salía un poquito el sol, me preparé a fotografiarla. De pronto un soldadón, con casco emplumerado se me acercó: —"¿Va usted a

tirar fotografías?" —"Si no tiene inconveniente". —"Pues habrá que identificarse y pedir permiso al Capitán". Pasamos a una habitación del cubo del zaguán y otro soldadazo, el capitán, trata de leer mi nombramiento de becario de la UNESCO; no lo entiende y me pregunta si soy francés; le enseño mi pasaporte y la carta de la Universidad pidiendo facilidades para mis estudios. —"¡Oh! profesor de Méjjjico, puede usted tirar las fotos que quiera y que el cabo de guardia le enseñe todo el edificio". ¡Santo Dios! tuve que ver el enorme cuartel íntegro, hasta las caballerizas, con los nombres y cualidades de cada caballo; los dormitorios, oficinas, patios y traspatios. Dos horas perdidas para el Barroco pero ganadas para la generosidad española.

Veamos la fachada. ¡Qué absurdo hubiera sido eso de las pilastras dóricas "correspondientes al destino del edificio", pues, justamente, no hubieran dicho nada de ese destino, como sí lo dicen las poderosas pilastras fajadas y las insignias bélicas del entablamento!

A los lados esculpió Ribera dos palmeras que suben, airosas, hasta la cornisa y cubren sus copetes con una cortina que desciende y confunde sus pliegues con las hojas; en el medio, de golpe, cortinas y hojas se convierten en medallones ovales que nos dicen, uno: "año de" y el otro: "1720". En el entablamento hay cornetas y lanzas que se asoman entre cortinillas y al final un medallón medio cubierto con una piel de león, con garras y mechones, en cuyo centro dice "Reinando Phelipe V". Bajo la piel se distingue también una rueda, que sin duda es una cureña y a los lados los indispensables chorros de frutas. Sobre las pilastras trofeos militares a la antigua, es decir, ese peto y ese casco sin pecho ni cabeza que conocemos en los relieves romanos. Al final el grandioso escudo real de España. ¡Pobre Ponz! Más militar no podía ser esta fachada, cumpliendo con el destino que él creía encontrar en sus amadas pilastras dóricas. No creo que fuese ajeno a esta fachada un dibujo de Wendel Dietterlin en el que el grabador alemán del siglo XVI propone un ejemplo de fachada militar, con adornos parecidos; te envío una foto de Dietterlin para que compares. No cabe duda que este fecundo dibujante tuvo importancia en el desarrollo del Barroco español e italiano. Es interesante señalar que Teodoro Ardemans, en uno de sus libros, de 1719, del cual

te hablaré después, cite entre los "artífices" notables a "Vendelino", o sea a Dietterlin.

Los muros de este edificio enorme son de ladrillos, pequeños ladrillos rojos que contrastan con el gris oscuro de la cantera en puertas y ventanas. Así era el Madrid barroco del siglo XVIII, como el México de la misma época: bermejo con su bello tezontle en los muros y gris en sus fachadas de chiluca.

Cuando me despedí de los amables soldados que me acompañaron hasta la esquina oí un grito: —¡Caballero! —y un hombre de unos treinta años que me seguía. Ante mi cara de interrogación me dijo: "Usted es mexicano, ¿no es cierto?" —"Sí, pero ¿cómo lo sabe?" —"Lo oí hablar con esa dulzura especial de los hispanoamericanos; quiere tomar una copa?" —"Pero ¿a esta hora?" —"Es que... ando mal". —Comprendí y lo acompañé. Era, según me dijo, nieto de *Clarín*. Leopoldo Alas, el vigoroso autor de *La Regenta*, escritor que debería ser más conocido en México como ejemplo de crítico y periodista valiente. El alcohol aun no ha entontecido a este joven, así es que charló con vivacidad y talento. Me interesa recordar, y por esto te lo cuento, lo que platicamos sobre los turistas cuando protesté enérgicamente ante su pregunta de que si yo era turista. Le recordé la definición del diccionario de que es "una persona que viaja por recreo y distracción" y definí mi posición de *viajero*, de *estudiante*, de *becario*. Le dije que según la poetisa Alfonsa de la Torre todo *viajero* que se respete no puede llamarse *turista*. No sé cómo, con mi mala memoria, pude citarle algunos versos:

"Aquellos hombres...
aquellos hombres que caminaban con los ojos extraviados
de tanto quererlos poner en todas partes,
que se arrastraban con andar de sonámbulos
con cansados cuerpos de troncos sin raíces,
fatigados de vientos,
acosados de prisas
con una clepsidra incrustada en el pecho
y unas manillas de reloj en el corazón inconstante...

Aquellos hombres de amores tornadizos,
enamorados sucesivamente de catedrales y pagodas

de cabezas de Nefertiti y leones sumerios;
magníficos oteadores de perfumes,
catadores insignes de exóticas brisas,
tenorios del arte...
Aquellos hombres se llamaban *turistas*...".

Quedamos de acuerdo en que yo no era turista, cuando menos porque pude convencerlo de que si me podía enamorar de las catedrales y de las cabezas de Nefertiti o de Antinoo, no me interesaban hasta ese grado los leones sumerios o las pagodas y, sobre todo, de que yo no era "un tenorio del arte", que creo es la mejor definición que puede darse de un típico *turista*. Y aún pude presumirle de erudito —sólo él pudo creerlo— recordándole aquello de Séneca: "Vas de un lado para otro por sacudirte del peso que te agobia; una mente serena es la que puede permanecer en un lugar y habitar consigo misma".

Abandoné al nieto de *Clarín* y me fui, muy hispánicamente a tomar café a la Puerta del Sol. ¡Cuántas falsas imágenes tiene uno, desde niño, de esta celebérrima plaza! Es encantadora, desde luego, con sus catorce calles desembocando en ella y jubilosa por todos lados, pero nada hay en particular, que nos llame la atención. La fuente que había en el centro, de Pedro Ribera, ha desaparecido. Sólo la conocemos por la litografía del libro *Delices de l'Espagne*. Era muy "bizarra", como decían entonces, con su cuerpo central, ochavado, de cuya cornisa seis ángelas riberescas surtían el tazón de sus senos. Se llamaba la Mariblanca, con ese apócope tan usado en España como en Marilola o Maripaz, que suena tan feo. Debe datar de los tiempos de... Maricastaña. Hoy en su lugar está un anodino letrero que nos avisa que ese lugar es el centro geográfico de España.

Después de comer fui a la calle de la Magdalena, en cuyo número 12 hay una casa de Ribera. El baquetón de las jambas, que se enrosca y se ahueca sobre sí mismo, sube al dintel para hacer el típico y riberesco arco mixtilíneo, tan sensual, tan lleno de elegante movilidad. Cuánta razón tiene el marqués de Lozoya al referirse a la obra del arquitecto madrileño: "tiene una riqueza y una morbidez singulares".

Sobre el dintel un montón de frutas, como en una mesa de banquete, que luego chorrean por las jambas. A los lados de

éstas, y oblicuas, dos esbeltas estípites que dividen su fuste en secciones rectangulares con rombos y recuadros moldurados; al final dos ángeles asoman sus cabezas sobre un roleo, mirando al infinito. La ventana repite, más sencillo, el dintel mixtilíneo. Sobre ella el escudo del marqués de Perales, su dueño y constructor y arriba la peculiar ventana elíptica de Ribera, con su reja de hierros rectos y ondulados, alternando. Las guardamalletas son muy importantes en esta casa y recuerdan algunas de México.

En la plaza Romero de Torres vi una casa en cuyo dintel están los rombos con puntos como en las guardamalletas. La casa parece del siglo XVII; si esto es verdad, el motivo lo hereda Ribera y no lo crea.

Madrid, marzo 5.

SEGUIMOS con Pedro Ribera. Haré sin embargo, un breve paréntesis con la iglesia de Calatravas, a donde fui a dar no sé cómo, pues yo iba en busca de la iglesia de Monserrat. Está en plena calle de Alcalá, en su parte más ancha, luciendo su hermosa fachada moderna de terracota y los escudos de la orden; por cierto que a América no llegaron estas monjas y en México sólo se conocen a través de las travesuras de don Juan Tenorio. La iglesia es de la segunda mitad del siglo XVII, pero, a primera vista, parece anterior; es una verdadera jaula, pues además de las tribunas de los cruceros, llena los arcos de sus capillas laterales con rejas, amén de la del Coro, todas severísimas, sin el menor adorno. Contrastando con ellas están los retablos y la puerta de acceso a la sacristía, policromada y con un escudo enorme sostenido por dos arcángeles, tan jóvenes, tan bellos y tan desnudos que no me parecieron a propósito para estar frente a monjitas en oración. El Barroco sabe también jugar.

El retablo mayor está muy ennegrecido, tal vez por su oro de baja calidad; lleva columnas corintias, muy adornadas y dos nichos que son dos ascuas, tan alborotadas estas ascuas que apenas dejan ver a los santos que se esconden en ellos. Es un mal retablo, sin la decisión de los grandes retablos salomónicos que ya estaban en boga y sin la contención de la reminiscencia clásica anterior, por ejemplo, de un Alonso Cano. Ponz dijo que

era una "tremenda máquina de pino" con la misma ira que si se tratase de otro muy bueno. No estoy de acuerdo con Tamayo cuando escribe: "Es magnífico; consta de dos pares de columnas compuestas que sostienen un entablamento partido en el que se apoya un arco de medio punto decorado en su trasdós con ángeles y querubines de grandes proporciones; entre aquéllas, y sobre las consolas, muy decoradas del banco del retablo, el Salvador, obra de Pablo González Velázquez, y la Inmaculada en el inferior, y a los pies de ésta, bajo un dosel, que sostienen ángeles entre nubes, la imagen de San Diego Velázquez..." No, no es "magnífico" y eso de San Diego Velázquez está muy raro; no sabía que hubiese tal santo, pero creo que todo consiste en que el honorable linotipista repitió el apellido que había puesto líneas antes y al corrector de pruebas se le escapó la curiosa errata que junta al franciscano de Alcalá con el genial pintor.

Llegué, por fin, después de mucho caminar, extraviado y a fuerza de preguntas, siempre cortés y sabiamente contestadas por estos madrileños que conocen su ciudad de maravilla, a la iglesia de Monserrat, una de las glorias de Ribera.

La fachada es sencilla, incluso austera, compuesta de dos cuerpos sustentados por pilastras adosadas y terminada en un rígido frontón. Se supone, y con razón, que son posteriores el segundo cuerpo y el frontón; así lo dice, casi con evidencia, la severa y nada riberesca ventana del Coro. La puerta, adintelada, es más rica, pero de poco movimiento en el baquetón, algo así como un retroceso respecto de la de Nuestra Señora del Puerto; en cambio la clave es muy elaborada y en las esquinas, al final, unos hermosos querubines repliegan sus alas y voltean sus rostros a los lados como en la casa del marqués de Perales. En el florido nicho se petrifica un San Benito. La fecha está en las jambas: 1720. A pesar de eso, el novicio que me acompaña cree que es de "en tiempos de Nuestro Padre", es decir, de Santo Domingo de Silos, del siglo XI (!).

Los paños de la fachada son de finos ladrillos a la madrileña, los cuales fueron cuidadosamente tapados el siglo pasado con estuco gris, como tantas obras de arquitectura barroca en España y en México. Mas ya está arreglándose el desaguisado y pronto volverán a lucir su color magenta los muros de Monserrat.

Lo más admirable es la torre. Es de un solo cuerpo, de

sección cuadrada, con ocho estípites entre las esquinas y los vanos de las campanas; los estípites son esbeltísimos, como después en México se harían los de Guanajuato, divididos en secciones rectangulares (o fajados, según el feo término arquitectónico), unas salientes y otras rehundidas, nueve en total, que forman la pirámide invertida; luego el cubo, que sostiene dos segmentos bulbosos y en seguida el delgado y personalísimo capitel, con hojas y cabecitas de querubines. El remate es único. Dos cuerpos lo componen, uno a modo de peana para sostener el segundo, que recuerda a los macetones del Puente de Toledo y sobre el agudo vástago una pirámide, una bola y una cruz. Su aparatoso dibujo, su aspecto bulboso, hicieron caer a Gaya Nuño —contradiciéndose con lo dicho antes— en ese lugar común de que son "indios o coloniales", como si no pudieran ser exclusivos de la fecunda y novedosa imaginación de Pedro Ribera.

El interior, que no fue terminado, prometía ser magnífico, con sus capillas laterales "hondas" —dice Calzada— que comunican entre sí formando como alas". Así se han hecho en México las capillas de la Merced, en Puebla, y de alguna otra iglesia que no recuerdo. Añade Calzada que, de haberse acabado "hubiese sido una creación eminente, digna hermana de la Santa Inés de Borromini", pero no veo de dónde le venga esa fraternidad con la elíptica iglesia romana, carente incluso de capillas.

En el crucero izquierdo y en pleno abandono hay un sagrario de plata que es una exacta reproducción de la torre. No sé si será antiguo, pero sí te aseguro que es una joya de orfebrería. Tan amplio y fecundo es el Barroco que una torre puede convertirse, haciéndola en pequeño y de metal, en un sagrario. Así también, en el plateresco, las custodias eran edificios completos, con tres o cuatro pisos, con portadas, columnas y frontones, como minúsculos templos abiertos.

Mi novicio acompañante me contó que este sagrario estuvo en el altar mayor y que, al retirarlo e inutilizarlo para poner en su lugar uno de "líneas modernas", quinientos oblatos abandonaron Monserrat en señal de protesta. Mala es la huída; si hubieran luchado con tenacidad tal vez el sagrario hubiera vuelto a su sitio. La Virgen es una bella escultura dieciochesca, estofada, "mejor que la de Cataluña", me dice el novicio, y así lo parece, aunque es difícil comprobarlo por el horrible nicho

en que está colocada, cubierto de mármoles color de jamón crudo.

Antes de hablarte del Hospicio, la obra cumbre de Pedro Ribera, me referiré a algunas de sus mansiones señoriales y a una fuente. La casa de la calle de Trujillos Núm. 7 es sencilla en su severo dintel recto, sólo interrumpido por la florida clave; en cambio el copete es muy movido de líneas. La cornisa sube en el centro haciendo un arco de medio punto en el cual una inquieta moldura mixtilínea sirve de marco al óvalo en donde está la fecha: 1735. Parecidos óvalos para fechas o escudos se encuentran en las ciudades mexicanas de Guadalajara y Durango, en México.

El palacio de la calle del Príncipe Núm. 30 lleva el peculiar baquetón de Ribera, pero aquí engruesa más, con una molduración curva en el centro, tanto en la portada como en el balcón. No hay estípites, sino pilastras adosadas, con capiteles compuestos en el piso bajo y un simple dado en el piso alto. A los lados del balcón están los eternos macetones, desbordantes de frutas, erectos en ménsulas caracoleantes circunscritos por una concha.

La soberbia fachada del palacio del marqués de Torrecillas, que se conserva en la calle de Alcalá incrustada en un edificio moderno, es la más audaz y grandiosa que en arquitectura de casas concibió Pedro Ribera. La portada del primer piso es adintelada, con su siempre vigoroso baquetón, en este caso recto; en las jambas los riberescos chorros de frutas. El balconcito del entresuelo se enmarca por medio de pilastrillas estípites, las cuales sostienen, al enrollarse caprichosamente en su parte superior, el gran balcón del segundo piso, con su vano en arco mixtilíneo, ricas jambas y los macetones sobre ménsulas en caracol. Por cierto que aparecen en esta portada esas máscaras, de origen renacentista, hambrientas o ahitas, porque dejan salir a medias de sus abiertas fauces un montón de frutas. En ese mismo tiempo en México las hacía (más moderadas) el arte "culto" de Pedro de Arrieta y el arte "popular" (mucho más exageradas) de los desconocidos y geniales artistas de Tonanzintla. El copete, por último, rompe su frontón para dejar lugar al escudo y la corona marquesales.

Una fachada de Ribera yace ahora en el suelo, desde hace muchos años, para vergüenza de Madrid. En todas partes se

cuecen habas. Fue en la capilla del Monte de Piedad, en la plaza de las Descalzas Reales. Sobre su ruina parecen oírse, como un eco odioso y al cual rinden pleitesía las actuales autoridades de Madrid, las palabras de Ponz: "es una fachada de las más disparatadas y ridículas que se pueden soñar, indigna de existir en parte ninguna y mucho menos donde está". Muy obedientes a este parrafito, la fachada está, como te digo, amontonada en un patiecillo posterior, destruyéndose cada minuto que pasa. Te mando una foto para que veas qué hermosa es, a pesar de su destrozo. Los estípites, la rica molduración de todos sus detalles, su armoniosa composición barroca piden y exigen que sea colocada dignamente y completada en la propia Gran Vía, o donde sea, para salvarla de la ruina.

La fuente es la de la plazuela de Antón Martín, atrás del Hospicio. Parece una linterna monumental, sostenida, sutilmente, por las colas de cuatro terribles delfines. Enmedio de ella y arriba de los monstruos marinos y como contraste, cuatro niñitos encantadores se cobijan en un dosel que no es sino una gran hoja como de palma; el remate es una estatua de la Fama sostenida por cuatro ménsulas con sección de caracol aplastado.

Como estamos en el Hospicio, lleguemos a verlo. De la fachada nos dice Ponz, naturalmente, "cosa más extravagante y ridícula no la han imaginado los hombres". ¡Pobre imaginación la suya! El Hospicio fue terminado en 1729, en pleno desarrollo de Ribera. Su planta, irregular, es audaz y perfectamente resuelta, con sus patios limitados por amplias crujías, centrados por la gran capilla.

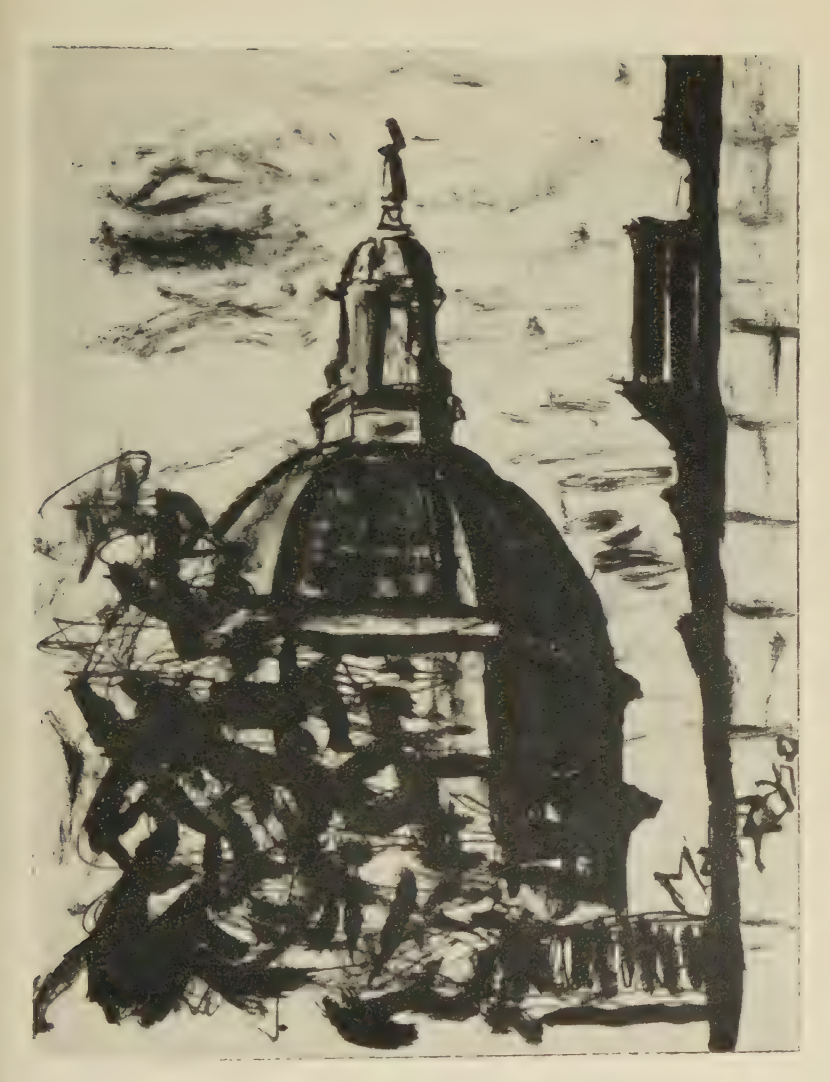
La fachada, muy madrileña, es de ladrillos en los paños y de cantera en las jambas y dinteles de sus sencillos, por cierto, balcones, sencillez que se hace maravilloso torbellino en la famosa portada, la más rica del barroco castellano. En el primer cuerpo la puerta está flanqueada por dos espléndidos estípites, riberescamente divididos en secciones resaltadas y rehundidas en donde van adornos de óvalos y rombos; después una sección se abulta más para sostener un segmento bulboso con dos rostros de serafines; al final el capitel, pobre para tal conjunto, con dos vigorosas pero solitarias volutas de recuerdo jónico. La puerta es extraordinaria, formando sus jambas y arco por medio de carnosos vegetales que suben hasta la cornisa y hacen marcos al escudo y a cuatro óculos, dos ovalados y dos trilobu-

lados. Estos últimos, que son de una rareza absoluta en el Barroco, tienen antecedentes en el Gótico: hay unos, muy parecidos, en la Catedral de Toledo, en los vitrales de las naves laterales.

En el segundo cuerpo está el bello nicho con la estatua de San Fernando, con unas pequeñas jambas en estípite de chorros de flores y dos estípites completos a los lados, más finos, más esbeltos, más hermosos que los de Monserrat. En el remate la cornisa se encrespa y se eleva, como una ola incontenible, se rompe, hace curvas. . . Las cortinas, como en Churriguera, tienen un importante papel decorativo, ya sea sobre la concha del nicho, ya sea abarcando toda la fachada, como en el cuartel del Conde-Duque. No resisto la tentación de transcribirte un párrafo del tantas veces citado Gaya Nuño de su *Madrid Monumental:* "este fastuoso sentido de la decoración, que viste las portadas con figuraciones de paños, escudos, estatuas, altorrelieves diversos, inflando la más dura piedra como si de un material dúctil y moldeable se tratase, no recuerda otros precedentes de semejante suntuosidad que el gótico isabelino y el manuelino portugués; acaso ignorándolos, Ribera tallaba con indecible amor los sillares de un cuartel y de un hospicio como si de un recinto regio se tratase; fue un momento, sólo un momento, en la historia de nuestro arte, y ante la indiferencia de Felipe V, cuando este artista genial desarrolló su fuego interno figurativo vertiéndolo a la piedra. Ante esas portadas casi es preciso lamentar el sesgo impuesto a nuestro arte por Sachetti y Juvara".

Termino ¡por fin! con Pedro Ribera con una de sus obras más grandiosas pero. . . que se quedó en proyecto: el Palacio Real de Madrid. Incendiado el viejo alcázar medieval en 1734, los reyes de entonces, el francés duque de Anjou, y con corona española Felipe V, y la italiana Isabel Farnesio, anduvieron en busca de arquitectos, decidiéndose a pedir "al arquitecto siciliano que hizo la Catedral de Lisboa, *cuyo nombre se ignora* y que sirve al rey de Cerdeña". ¡Tal era la falta de interés por lo auténtico español y la atención puesta hacia afuera en la borbónica corte de Madrid! No hay en español, que yo recuerde, un vocablo para esa filia a lo extranjero. Nosotros tenemos el injusto, pero muy claro, de *malinchismo*. España necesita inventar el suyo.

Sin embargo tal vez hubo un concurso o, para halagar a



Cúpula en Madrid. Dibujo de Rafael Manzano.



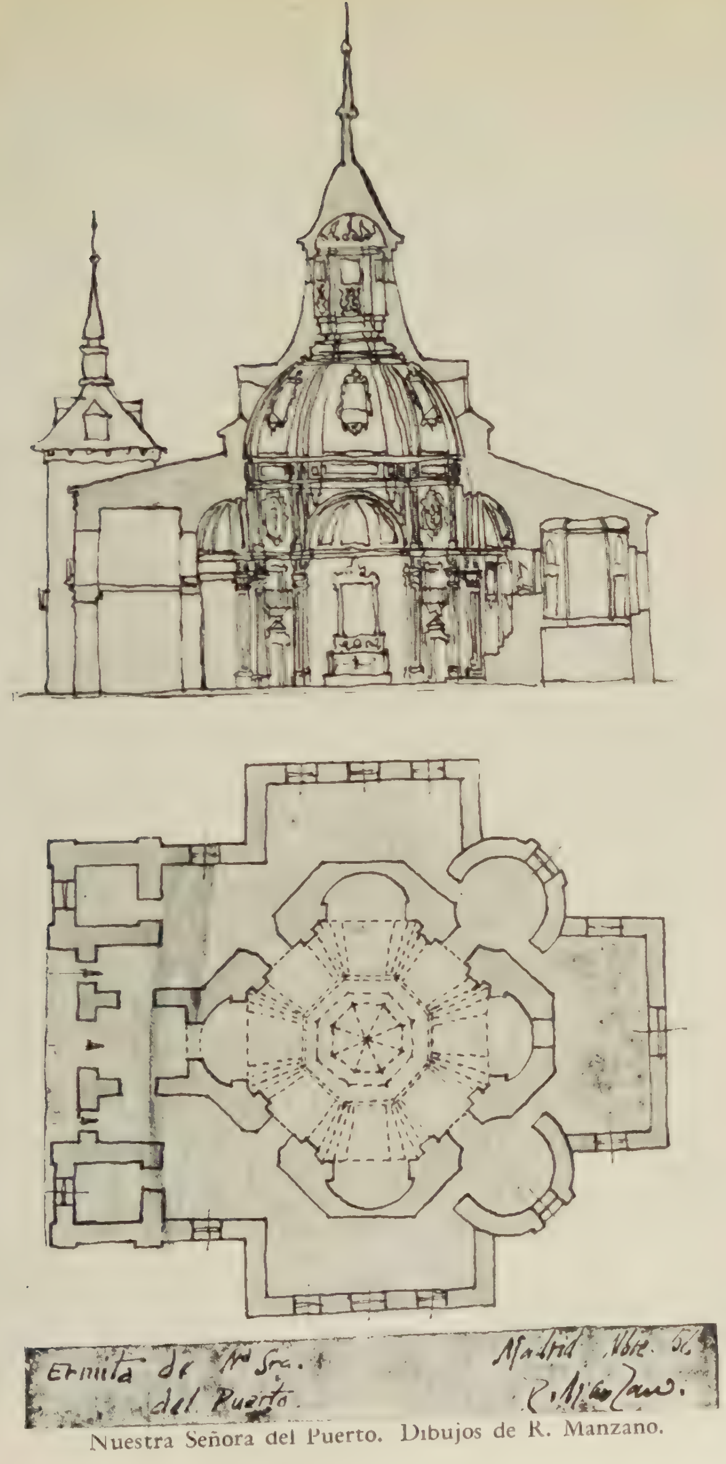
Palacio Municipal. Madrid.



Nuestra Señora del Puerto. Madrid. (Foto R. Manzano).



Nuestra Señora del Puerto.—Madrid (Foto R. Manzano).



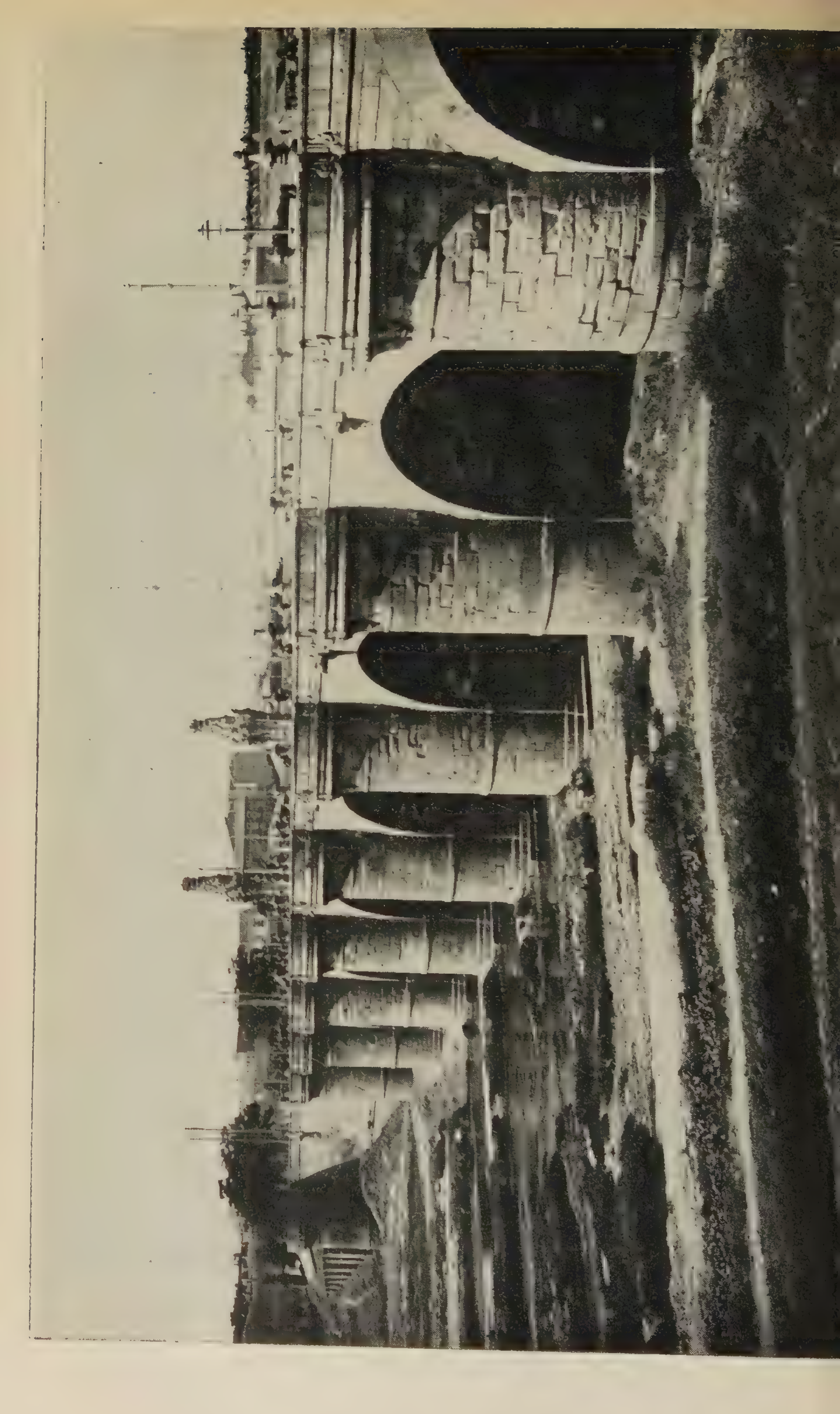
Nuestra Señora del Puerto. Dibujos de R. Manzano.

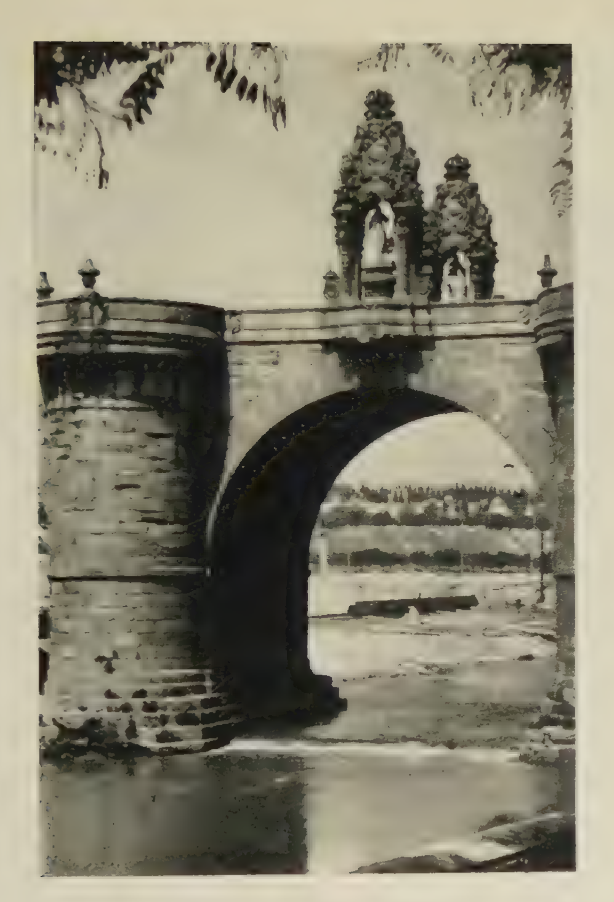


Casa en la Calle del Príncipe. Madrid. (Foto Ruiz Vernacci).



Antigua fachada del Monte de Piedad. Madrid.





Puente de Toledo. Detalles.



Puente de Toledo. Detalles.



Puente de Toledo. Torrecilla ornamental. (Foto F. de la Maza).



Luz y Sombra del Hospicio. Madrid.



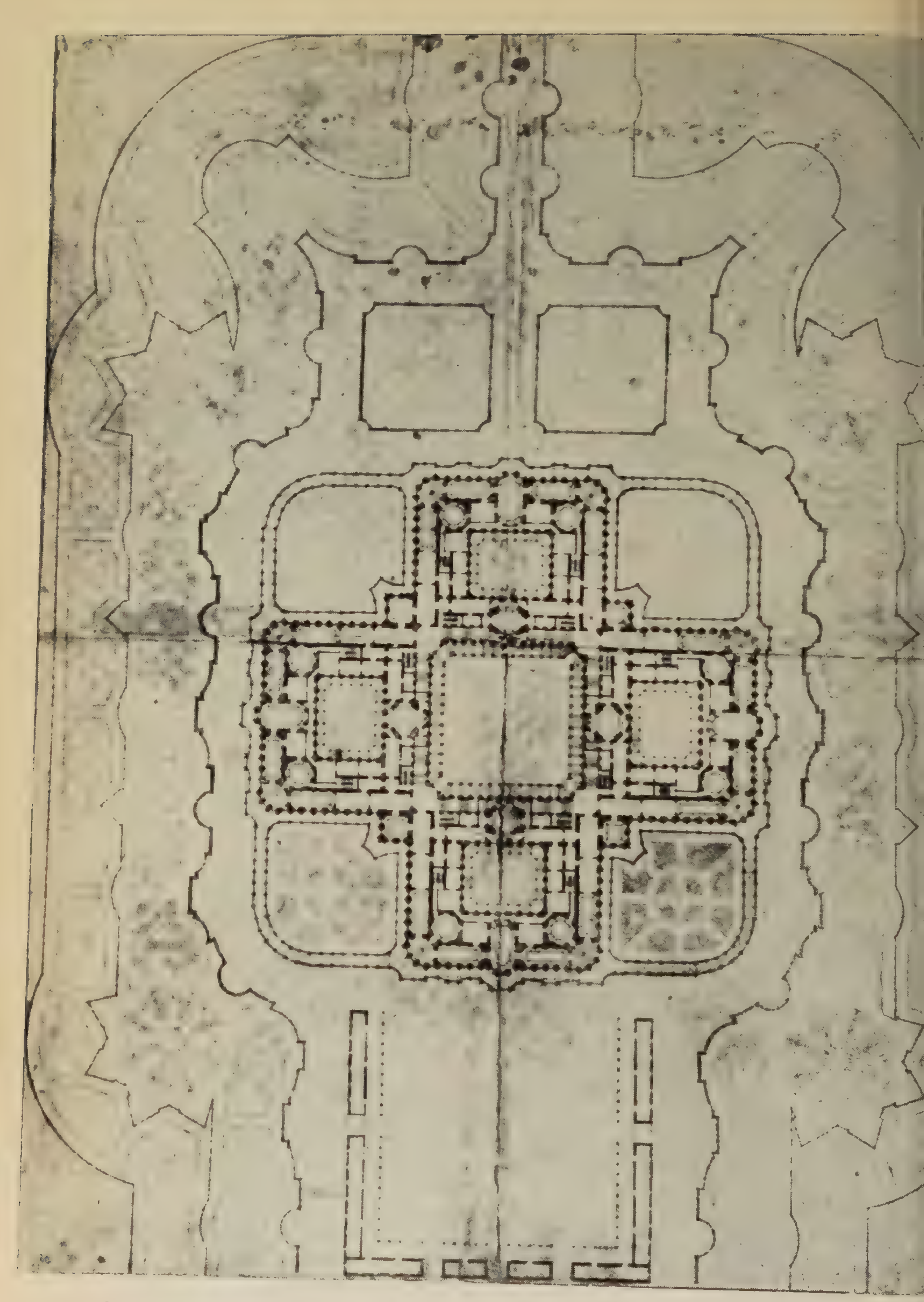
La Fuente de la "Mariblanca". Madrid.



Cuartel del Conde-Duque. Madrid.



Cuartel del Conde-Duque. Madrid. Grabado del libro de W. Dietterlin.



Plano barroco para el Palacio Real.—Madrid. (Foto Biblioteca Nacional de Madrid).

algunos españoles, se le pidieron proyectos al arquitecto por excelencia de Madrid. Existen en el archivo del actual Palacio que, por cierto, lo hizo ese siciliano del cual los reyes no sabían ni siquiera el nombre: Filippo Juvara.

Los planos fueron publicados en 1935 por Miguel Durán Salgado, quien dice: "del examen de los proyectos podemos deducir claramente como nuestro barroco tradicional, representado por el interesantísimo de Pedro Ribera, muere airadamente por voluntad de Felipe V para dar paso al barroco clasicista de Juvara y Sachetti". Salvo lo de "airadamente", que debió ser "violentamente" y juntando este párrafo con la "indiferencia" del anterior, el pobre rey neurasténico de Felipe V queda sin remedio en la picota de la Historia. Y continúa Durán: "en el proyecto se recoge toda la esencia del arte barroco que tanto arraigó en el alma española y que es la última y definitiva expresión de un estilo que tan gallardamente había de morir". Esto de que los proyectos de Ribera fueran, precisamente, la "última" expresión del barroco no es cierto. Faltaba el Transparente de Toledo.

La planta del Palacio es de cruz griega, con la lógica concentración de un edificio en el cual habría de vivir el que gobernase por su sola persona y su sola voluntad. También fue cruciforme a la griega la planta de Bramante para San Pedro de Roma, como punto de unión y corazón de una autoridad. Miguel Ángel prosiguió con este plano, pero Rafael, en su fugaz intervención y después Maderna, destruyeron el símbolo haciendo la basílica actual de cruz latina. Mas el símbolo se rehizo por medio de dos personalidades barrocas extraordinarias: el Papa Alejandro VII, a quien se le ocurrió la plaza con su columnata acogedora y grandiosa, como dos brazos abiertos, y Lorenzo Bernini, que la construyó.

En el plano de Ribera hay un patio central, con las esquinas achatadas, para aligerar el cuadrado. Es el punto de irradiación para cuatro patios laterales con idénticas distribuciones. En los extremos de los brazos irían unas enormes estancias muy barrocamente ovaladas, acusadas al exterior por cúpulas coronadas por estatuas. Pero lo más barroco y riberesco es el quebradísimo contorno de la plataforma sobre la cual se alzaría el Palacio. Es como una gráfica que pudiera hacerse, imaginativamente, de una sinfonía de Mozart. Quien recuerde las molduras de las casas de Ribera no le extrañará esa deliciosa on-

dulación. Mas el plano se archivó y el Palacio se hizo con la helada imaginación de Juvara.

(Digresión, entre paréntesis, en el Museo del Prado).

Sabía que el Prado era uno de los museos más bien arreglados de Europa y de los más valiosos. Y así es. No da la impresión, como tantos otros, de bazar, de tienda de antigüedades auténticas, que se creen con obligación de exponer todo lo que pueden. Aquí la disposición es ordenada y sabia. Según me venga a mi memoria, en este café de la Plaza del Sol, te contaré lo que más me impresionó en el Prado.

En la rotonda inicial está la estatua de bronce, mayor que el natural, que representa a Carlos V como un guerrero que aplasta "al Furor", según las *Guías*. Es como un gran San Miguel con barbas y sin alas. Se le puede quitar la armadura y queda desnudo, como el Perseo de Cellini, en un truco admirable de esculpir a la vez cuerpo desnudo y cuerpo vestido que resulta todo un símbolo del Renacimiento, adorador, como los antiguos, de la forma humana. Es obra, claro está, del italiano Pompeyo Leoni.

Después, en la sala siguiente, un brinco hacia atrás. Allí están los "primitivos" del siglo xv: Bartolomé Bermejo, Gallegos, Pedro Berruguete, anónimos. El cuadro más imponente es el de Santo Domingo de Silos, de Bermejo, vestido de pontifical en su gótico sillón, cuajadas de oro la mitra y la capa pluvial. Es también, justamente, un retrato, un símbolo del vigoroso medievo español.

Otro símbolo es el francés Juan de Boullogne, llamado Valentín, en el salón de pintura francesa. Su *Martirio de San Lorenzo* es la transición del Renacimiento al Barroco por el contraste del joven mártir con sus verdugos. El es todavía el impasible efebo renacentista; ellos son los hombres del pueblo llenos de movimiento y escorzos, de exaltación, que tanto emplearía el barroco.

Pero es la sala de la pintura española del XVI y del XVII donde vi, por ahora, lo mejor. Sánchez Coello nos da toda una lección de historia y de psicología con sus retratos reales: Felipe II, inteligente y severo, con su rala barba castaña; Isabel Clara Eugenia, bonita sin ser hermosa, seria sin ser enérgica;

Carlos, el joven príncipe, delgado y pálido, anodino, pero con algo que delata su próxima y definitiva entrega a la locura.

Dos cuadros religiosos fueron los que más me conmovieron: *La aparición de San Pedro apóstol a San Pedro Nolasco,* de Zurbarán, y el *Cristo y San Bernardo,* de Ribalta. La unción de los dos santos, Nolasco de rodillas y Bernardo abrazando al Cristo, es maravillosa. El éxtasis, tal como lo describen los místicos y sin el extremismo de Bernini en su Santa Teresa, está en este rostro recio y varonil de San Bernardo. Me acordé del verso de San Juan de la Cruz:

> Quedéme y olvidéme.
> El rostro recliné sobre el Amado
> cesó todo y dejéme
> dejando mi cuidado
> entre las azucenas olvidado.

En cambio, con todo y su grandiosa técnica y su sabiduría pictórica, no llegó a emocionarme el famoso *Martirio de San Bartolomé,* del Españoleto. Hay un realismo tremendo, no sólo táctil, sino ya casi olfativo en José de Ribera, desde sus figuras humanas hasta sus corderos. Lo mismo sentí, hace años, ante sus cuadros del Museo de Nápoles. No es más que limitación de mi parte, pero así lo siento. Y lo mismo me pasa con Rubens, que me subyuga y casi me aplasta, pero permanezco fuera de su mundo.

En la pequeña sala del Greco hay varias de sus mejores obras. Ante el Greco llego a sentir frío en la columna vertebral, que es mi signo de que algo me cautiva, me embelesa, me absorbe; y con ese frío me siento humilde, con una dichosa humildad que debe sentir el polvo hacia el nube; me siento sujeto y encadenado, sin desear que las cadenas se me caigan. Al contrario: es una entrega. Y como eso es el amor, deduzco que en la auténtica contemplación artística hay amor.

El *Caballero de la mano al pecho* es, nada más, ni nada menos, que el puño de la espada, la mano y el rostro; lo demás es negrura. Y así es perfecto. En *La Trinidad* hay aún el gusto por la limpieza y seguridad de la forma. El Padre, el Hijo y los ángeles no se hacen difusos como en su última época. Venecia está todavía presente en este enérgico y hermoso desnudo del Cristo y en la solemnidad del Anciano que lo retiene en

sus brazos. En *La Resurrección* y en *El Bautismo* hay perfiles muy precisos, pero también una soltura de línea que preludia sus formas alargadas, ondulantes, sin ninguna sujeción a la realidad que haría después.

Ante Velázquez, como ante Mozart, además del frío de la nuca y de la absorción del espíritu, nos llega el silencio. Son inefables. Pero así como tenemos que salir de ese estado de ensueño que nos produce la obra de arte, el silencio hay que romperlo, como los místicos lo han hecho al escribir sus experiencias de la unión con Dios, incluso tu hermano en religión, el grandioso —pese alguna herejía que quisieron verle después de su muerte— maestro Eckhardt.

Velázquez pinta sin pintar. Es decir, con los menores elementos logra los mayores resultados. Esbozo al parecer, pero conclusión absoluta. Sugerencia poética. De unas pinceladas como espuma brota una mano; de unos toques blancos sale un encaje; un punto de color es una joya. Velázquez nunca pinta las uñas. ¿Para qué? Sus dedos son largas pinceladas que terminan en punta. Y sus manos son más reales, más vivas, que las de todos los pintores del mundo. Velázquez es la realidad misma sin ser "realista". Está más allá de toda definición. ¿Es clásico, barroco, impresionista? Lo es todo eso y más. Sólo te recuerdo la aguda frase de Gautier ante *Las Meninas:* "¿Dónde está el cuadro?", pregunta genial que puede aplicarse ante cada uno de los cuadros de Velázquez.

Dimensión Imaginaria

IMAGEN DE SILVESTRE REVUELTAS Y EL HOMBRE

Por *Juan* ***MARINELLO***

HAY gentes que el tiempo desdibuja, desarbola, desvirtúa, como si hubieran ganado la fisonomía en una conjunción ocasional de gracias efímeras; otras, en cambio, se van integrando en la perspectiva dilatada, se van espesando en el tiempo. Discurren los días y la personalidad se nos va mostrando en relieves más netos que cuando vivían. Así me ocurre con Silvestre Revueltas, cuyo recuerdo me visita con mucha frecuencia.

Tuve el privilegio de conocer al músico genial en sus días mejores, cuando su fuerza sabia y fresca le definía la final estatura. Por razones varias, gocé largamente de la rica intimidad del hombre claro y apasionado y me tocó ver nacer su arte poderoso como una expresión biológica, fluyente, de su hombría. Silvestre Revueltas, que murió en la exacta juventud —"ni pronto para la rosa, ni tarde para el clavel"—, no fue nunca la imagen del principiante, ni nadie pudo descubrir en sus encarnaciones el estrago de los años. Su talento se sentía como porción de una humanidad cuajada, y así como nadie que le conociera pudo esperar de él acto por debajo de su limpia calidad, tampoco nadie pudo imaginarle una obra apartada del logro culminado y feliz. Unidad ingenua —ingenua en todas las buenas interpretaciones del vocablo—, Revueltas tenía la obstinación inapelable del niño voluntarioso, dentro de un viejo saber desembarazado, que miraba como propios todos los caminos, porque al fin todos comunicaban con el suyo.

Silvestre Revueltas fue, entre todos los creadores de su tiempo mexicano, el más integrado, el más cabal, el más legendario, por tanto. No sé si ha visto la luz el libro de corridos sobre Silvestre, que preparaban Alfonso del Río y Aurora Reyes; pero no hay dudas de que hay en su vida sustancia sobrada para lo arquetípico. Hombre de generosidad plena, de total desprendimiento, vivió trenzado con su pueblo, sin que un solo momen-

to le inquietase el propio beneficio. Pero aquella mexicanidad integral, aquel popularismo intransigente, no tendrían singular medida si no hubieran sido el fondo animador de su obra y la eminencia para contemplar el mundo.

¿Habrá quizás, me pregunto a veces, en la querencia reiterada de este gran recuerdo un reflejo inevitable de los días dichosos en que fuimos Silvestre y yo camaradas cordialísimos? Como a muchos hispanoamericanos, fue México quien me reveló, en días singulares, todas las potencias radiosas de la juventud. Es posible, seguro ("todo tiempo futuro tiene que ser mejor", decía nuestro Julio Antonio Mella, contradiciendo juvenilmente a Jorge Manrique) que el México actual tenga superiores virtudes y valores más ricos que el de los años treinta. Pero, por algo afirmó Goethe, que lo dijo casi todo, que cuando él tenía veinte años Alemania también los tenía. . . Mi México de los treinta años, con su capacidad de asombro y de futuro, con sus silencios atisbadores y sus clamores desgarrados, coincidía con esa sed impetuosa, pero ya dueña de su fuerza, que desemboca en la treintena.

Bella es hoy la capital de México, sin duda la ciudad más sugestiva del Continente; pero la de 1930 poseía un encanto de graciosa intimidad que se hermanaba a maravilla con su iniciada grandeza. Había entonces un rezago provinciano en el desperezo hacia la gran capital, que ya no existe. Se piensa en la ciudad de entonces y es inevitable que el recuerdo vuele hacia lo que centraba por aquellos días la vida más rica y entrañable de la urbe: las calles llenas de historia y de carácter, ni pobres ni suntuosas, de una sobria dignidad uniforme, que bordeaban la vieja Universidad, la Preparatoria, la Secretaría de Educación Pública, la Escuela de Medicina, la plaza de la Corregidora. . . Allí andaba la presencia vigorosa de lo español colonial y también la marca transformadora, ya superpuesta y triunfante, de lo mexicano, en su sorprendente sentido de hondura y continuidad. En aquel México sin debilidades ni alardes, en aquella natural expresión de fidelidad y de tránsito, conocí a Silvestre Revueltas. Entre aquellas calles, tan leales a sí mismas, estaba la LEAR, que presidía Silvestre por un derecho que nadie indagó ni discutió. Lo había conocido yo una noche en una casa col mada de talento y cordialidad, la del compositor Kostakowsk Tengo muy presente el asombro con que Michael Gold conten plaba en aquella ocasión la faz de Silvestre, que tanto recordal

la de Balzac, sombreada por una concentración hermética como muchas veces, mientras los ojos oían y hablaban con leves parpadeos irónicos. Allí nació una amistad que sólo interrumpió la muerte.

La LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) señaló un momento de generosa exaltación, reflejo de un proceso democrático ascendente. Allí se congregaban, como ocurre siempre, los adherentes y los entusiasmados. Entre los segundos vienen a la memoria Pepe Mancisidor, Luis Sandi, Julio de la Fuente, Xavier Guerrero, Chabela Villaseñor, Leopoldo Méndez, Nacho Aguirre, Olga y Lía Kostakowski, Reyes Pérez, Clara Porset, Chávez Morado, Alberto Ruz, Jorge Juan Crespo de la Serna, María Izquierdo, Lola Álvarez Bravo, Mastache, Gabriel Fernández Ledesma, Juan de la Cabada, Luis Chávez Orozco, Geoffroy Rivas, Alfredo Zalce, Fernando y Susana Gamboa, las hermanas Proenza, Ermilo Abreu Gómez, Pablo O'Higgins... muchos más. Silvestre Revueltas ejemplificaba plenamente lo que el grupo quería cumplir. Todos veíamos en él la calidad y la orientación ansiadas, y aunque nunca le pasó por la frente aborrascada idea de jefatura ni liderazgo, los ejercía con la misma naturalidad inquietante y la misma eficacia gruñona con que planeaba una sinfonía o dirigía una orquesta.

Para ser un artista revolucionario lo tenía todo Silvestre Revueltas: genio creador enraizado en la más honda cercanía, amor al pueblo, del que nada lo separaba; modestia genuina, ancha comprensión, fuertes raíces y buena audacia. Y todo ello trabajando en una naturaleza de suave obstinación. Más de uno se equivocó ante aquella bonhomía recatada, ante aquella apariencia distraída, ante aquella bondad auténtica, imaginando transigencias indebidas o debilidades cómplices. Como todo creador de entraña sincera y candorosa, que no puede esperar de los otros sino lo que a él le anda por dentro, las reacciones de Silvestre fueron en ocasiones, al verse defraudado o burlado, de peligrosa violencia. Su generosidad era la del niño confiado, que supone que el mundo es su proyección. Por un mundo suyo, a su imagen y semejanza, marchaba Revueltas, y cuando la hipocresía o la petulancia —sus dos grandes enemigas—, le cerraban el paso, se levantaba iracundo contra lo inesperado, contra lo que negaba su naturaleza, con el ademán primario, sorprendido, sancionador, del león que descubre la trampa dispuesta en su camino. Aquel hombre de inacabable paciencia

con el compañero de pocos alcances o de luces cambiadas, humilde como ninguno ante la crítica de buena fe, era implacable con la ignorancia empedernida o con la hinchazón engallada.

Anécdota

Durante unos días inolvidables, en que una delegación de la LEAR —escritores, músicos, pintores, actores—, acudió a Guadalajara a ofrecer su mensaje, pude tocar con más espacio y cercanía la hombría del extraordinario compositor. En la atmósfera provinciana, la delegación de la LEAR constituía, por razones obvias, la actualidad más viva y excitante. Durante más de una semana se ofrecieron en el viejo teatro Degollado conferencias, conciertos, declamaciones, coros. Allí estrenó Revueltas obras de singular condición y junto a su poderoso *Janitzio,* le oímos por primera vez aquel lamento emocionante, modelo de música en carne viva, que le arrancó la muerte de Federico García Lorca. El día en que me mostró la pequeña joya, le había puesto un lindo título lorquiano: *Duelo por García Lorca.* Más tarde, equivocándose, le cambió el nombre.

Durante las tardes, mientras se preparaba en el Degollado la presentación de la noche, recorríamos Silvestre y yo los suburbios y alrededores bellísimos de Guadalajara. Juntos fuimos hasta una manufactura vetusta y casera en que comprobamos que era cierto aquello de "soplar y hacer botellas": unas botellas de azul transparencia que parecían de Murano. Juntos nos fuimos al campo cercano, a ver cómo se continuaba, en las casas humildes del contorno, la hermosa tradición de cerámica popular que daba aquellas botellas de ancho vientre circular y pico erguido, historiadas de animales y plantas en tonos violeta. A todo atendía Silvestre como entresoñado, como muy lejos de lo que contemplaba. Y después, cuando todos teníamos la impresión de que nada había captado de la visita, nos sorprendía con las observaciones más penetrantes y válidas.

Recuerdo muy bien que en aquellos días inolvidables Silvestre me arrastraba con frecuencia hacia dos espectáculos distintos. Lo primero era irnos por largas horas al museo local, de muy buenas muestras de escultura autóctona y de arte popular de la región. Pronto descubrí que más que el barro venerable y que las piedras ilustres interesaba a Silvestre la charla sor-

prendente, muy mechada de contradicciones brillantes, del director del museo. ¿Se llamaba Isca Farías? No podría asegurarlo, pero algo así me suena en el recuerdo. A Silvestre le gustaba lo de Isca, que quiere decir alfarero. La otra preferencia resultaba en verdad pintoresca.

Un poco desviados del centro, visitamos varias tardes una rara casa ambigua en que Silvestre tenía un altar. Tengo muy presente el escenario. Ya se sabe que ciertos aspectos de la ciudad provinciana de México merecen la gran novela y el ensayo penetrador. En las ciudades como Guadalajara (como la Guadalajara de hace veinte años, al menos) se mezclan las más puras presencias arquitectónicas, las más logradas perspectivas urbanas, con la persistencia anacrónica de ciertas viviendas de época indefinible, muy pobladas de espejos porfiristas y tallas ostentosas, muy sembradas de otomanas laqueadas y búcaros de nacarado reflejo. La casa que visitábamos diariamente tenía ese inquietante abigarramiento, entre espectacular y sigiloso, agravado por la fisonomía de sus habitadores. Eran éstos dos hermanos solteros, ya entrados en años y cortados por el mismo molde: muy pálidos, delgados, de grandes frentes desguarnidas y silenciosa reverencia. Eran los dos —en verdad era uno solo, reproducido de seguro por abulia paternal—, grandes admiradores, como digo, de Revueltas y conocedores puntuales de cada una de sus obras. La escena inicial de la visita se repetía exactamente todas las tardes. Uno de los hermanos (¿vivirán aún?) franqueaba la entrada con ceremonia cordial y nos conducía a la sala sombría ahita de jarrones, tapices, cuadros de todos los tamaños y sillones poderosos. Marchaba hacia las habitaciones y lo veíamos volver; pero no era él sino el hermano músico. Se producían los saludos silenciosos de rigor y comenzaba un concierto con programa preparado con tanta premeditación, como si fuera a desarrollarse en el Degollado. Antes de iniciar la ejecución, el raro pianista decía siempre: "No todos los días toco igual. Si hay un error deben perdonarme, no olvidando que yo soy un ciclotimio. . ." Luis Sandi, que casi siempre nos acompañaba, se mordía una sonrisa maliciosa y se hundía en un sillón de tamaño heroico. El hermano introductor quedaba en éxtasis: en realidad se oía a sí mismo. Silvestre meditaba sin decir palabra, sin protestar ni aplaudir. El raro pianista tocaba con buena maestría y, a intervalos, con innegable encanto. Y uno no podía sino imaginar que en aquella ingenua

y libertadora coyuntura —¡tocar ante su ídolo!—, había muchas horas de meditación ansiosa, de solitaria ilusión atormentada. Al final de la audición, Silvestre abrazaba fraternalmente al pianista. Y quedaba prometida la visita siguiente, que siempre se cumplía. Después que conocí mejor a Revueltas se me aclaró un poco el misterio de aquellas preferencias. En el fondo, tanto cuando iba a oír la charla sorprendente del director del museo local como cuando se dirigía a la casa de los hermanos reproducidos, lo que quería era libertarse de cosas estorbosas: meditar a tiempo traviesa, con sorpresa y ritmo, inquietar en la cabeza la obra que le rondaba por los mechones rebeldes.

Caso

Alguna vez he narrado un suceso de gran sustancia para conocer hasta el fondo a Silvestre Revueltas. Al evocarlo ahora, se me hace más cercano y cálido su recuerdo.

Durante nuestra estancia en Guadalajara, un grupo de integrantes de la Juventud Comunista nos pidió que fuésemos jueces de complejas cuestiones que los mantenían divididos. Nuestra jurisdicción y autoridad resultaban muy discutibles, pero no fue fácil eludir la encomienda. Se fijó momento para el debate y en una de las habitaciones de nuestro hotel tuvo efecto. En varias camas de la amplia estancia, y en sillas traídas para el caso, tomaron asiento los polemistas. Al iniciarse la discusión uno de los muchachos propuso que Silvestre dirigiese el foro, cosa obligada por su personalidad y rectitud. En una cama adosada a la pared del fondo se sentó nuestro amigo. Dieron comienzo las alegaciones y, a poco, la fogosidad de los contendientes y la inexperiencia del presidente, determinaron un griterío alterado en que nadie se entendía. Silvestre intentó, con palabras suaves y serenas, volver las aguas a su curso conveniente; pero nada pudo lograr. Al darse cuenta de su fracaso, saltó con gran violencia del movible solio y gritó fuera de sí: "¡Ha terminado esto!" Ante tal reacción, los jóvenes desfilaron mohinos y callados.

Al salir de la habitación, vi a Silvestre derrumbado en una silla del corredor, presa de una gran tristeza. Para disolver su pena, lo invité a pasear por las calles cercanas. Accedió como en sueños. Y cuando habíamos andado algunos pasos, me musitó al oído: "¿Sabes en qué momento me decidí a cerrar la dis-

cusión? Pues en el instante en que me vino al recuerdo aquel *film* excepcional de Chaplin en que, al quedarse con la bandera roja de un carro que pasa, se ve en funciones de líder popular... Me pareció que ese era mi papel, y no pude resistirlo. . . Yo no sirvo para estas cosas. . . Dile a esos jóvenes que me perdonen. . ." Y le vino enseguida otro gran silencio, pero ya remansado y promisor.

La envoltura

QUIEN gozó una vez la cercanía de un hombre extraordinario debe transmitir, a los que no llegaron a tiempo a la gracia de su presencia, una estampa —que siempre será infiel—, de su aura física. En Silvestre Revueltas la envoltura era mucho, pero a condición de que se le observase de cerca y se ganase su intimidad. No poseyó una gracia presentánea, inmediata, captadora, como Federico García Lorca, pongamos por caso extremo. Nadie al verlo pasar con su torpe desembarazo hubiera imaginado su virtud creadora; quien se metiese en su naturaleza, le veía pronto la superior correspondencia entre el molde y la sustancia. Revueltas fue lo más apartado, lo más lejano de la estampa consabida del artista, del músico, sobre todo; como que nada tenía del ente vanidoso e insaciable que es por lo común el hombre del podio. Siempre le vimos como una anticipación, como un aviso, de lo que será mañana el hombre marcado por luces singulares, pero porción íntima y leal de su grupo.

Macizo, corpulento, voluminoso, de vientre abultado y extremidades cortas, con el cuello poderoso y libre y el caminar entre obstinado y errabundo, podía ofrecer Silvestre la imagen del hombre amarrado a lo inmediato, anclado en lo circundante, sin fuerzas para el vuelo. Cuando se le contemplaba de cerca, en la charla espaciada y escasa, en el comentario sin afeites, y sobre todo en sus ricos y largos silencios, se caía en que aquella estructura sólida y sin revoque era el asiento natural de su ser. Criatura directa y acendrada, liberada de toda vanidad y preocupación subalterna, volcada hacia una obra inevitable, le sobraba la vestimenta captadora. Imaginar en él ese ligamen perturbador y espurio entre lo de adentro y lo de afuera, esa preocupación por hacer de lo externo gancho de lo interior, hubiera sido tanto como quebrarle el sustento de su limpia grandeza.

Cuando tomaba Revueltas el mando de la orquesta, siempre con la chaqueta oscura del hombre común —el frac le hubiera quemado la médula primaria y genial—, toda la excepcional calidad se concentraba en la cabeza leonina, en la frente estricta y armoniosa, en la cabellera ondulada y móvil, en la nariz escueta y vibrátil, en los ojos dulces y serenos, en el gesto inspirado, sobrio y humilde. Entonces todo su mundo le salía a la cara y se le veía viviendo la propia obra no como conquista sino como tránsito, no como cristalización sino como ensayo. La inquietud gozosa le duraba hasta la última nota. Recibida la ovasión, siempre ruidosa y sincera, volvía a secuestrarlo el silencio y la cabeza escultórica se inclinaba lenta y ansiosa imaginando nuevos caminos a la inspiración que acababa de servir.

Casi no hay que decir que aquella presencia espesa e ingenua, aquella calidad sin gesto, cerró a Revueltas mucha notoriedad ocasional, mucha gloriola grata y fácil. Compositores muy por debajo de su fuerza se pavoneaban a su vera y lo miraban como un pródigo incurable, como un despilfarrador de talento, como un inadaptado sin remedio. Silvestre lo sabía y aquello ni siquiera le inquietaba. Se trataba de gentes de otro campo, de regiones que nunca frecuentaría, de pobres envanecidos enredados en míseras preocupaciones transitorias. No lindaban con su ámbito. A lo más, le sacaban una palabra gruesa, lindamente popular, o una de aquellas risas explosivas de hombre honrado que estremecían hasta los huesos su humanidad robusta y le traían a los ojos la chispa infantil que nunca lo abandonó.

Silvestre Revueltas fue la mejor expresión del creador por la gracia del pueblo y de sí mismo. Esa calidad primaria y dinámica, instantánea y radical, que cuaja en la maestría sin buscarla, ésa que se llama fuerza genial, ésa era su fuerza. Los compositores de preocupación académica, dominio técnico y escasa invención reluciente lo miraron siempre como un huésped incómodo, como un ser voluntarioso y sorprendente que venía a desarreglar las cosas. Baqueiro Foster ha dicho que América ha producido tres genios musicales: Revueltas, Caturla y Villa-Lobos. Hay mucho de cierto en el juicio; pero nos parece que al mexicano encaja mejor la comprometida atribución. ¿Influye en nuestra opinión el haber visto nacer, crecer y andar las mejores cosas de Revueltas, en haber tocado aquella encarnación voluntariosa y libre, en haber contemplado la fluencia de

aquel poder absoluto? No lo creemos. Es que sentimos en la música de Revueltas un ímpetu más radical, un acento más hondo, un gesto más nacido de las raíces de su tierra, un dominio obligado, inevitable, de la invención sobre la maestría.

El creador y su fuerza

VUELTO a la capital, después de los días intensos de Guadalajara, continuó Silvestre su actividad creadora con la misma eficacia distraída de siempre. Todos nos preguntábamos en qué momento trabajaba aquel concienzudo y exigente artista. Porque a toda hora se le encontraba entre la gente, indagador y curioso, sorprendido y absorto ante la menor incidencia. Y cuando menos lo esperábamos nos anunciaba la culminación de una obra grande. Había que aceptar que su trabajo estaba en la calle y entre el pueblo. Cuando recordamos ahora aquella manera de producir se nos hace más neto su perfil revolucionario. Revueltas daba cada día con hallazgos más ricos y afilados y no por ello se distanciaba de su encarnizado popularismo. Su arte era un modo de andar. Un día le íbamos a aplaudir la última hazaña sinfónica sembrada de momentos admirables y al otro acudíamos de su mano a un acto popular en que se coreaban sus canciones y sus apropósitos intencionados y gozosos. Tenemos muy presente aquella estampa de un primero de mayo en que el gran compositor, en el arranque del Paseo de la Reforma, ensayaba con un grupo de hombres y mujeres del pueblo sencillas y encrespadas canciones revolucionarias que había compuesto el día anterior. Espectáculo singular el del músico extraordinario, cuyas obras "serias" habían sido saludadas ya como grandes logros americanos, metido en la multitud, con su zamarra de cuero abierta y la redonda cara congestionada por el esfuerzo y el sol, enseñando a cada uno la tonada que debía decir al emprender la marcha. Nunca le vi tan animoso y ágil, tan juvenil y eufórico, tan hundido en su radical ambiente, con tan alegre conciencia de que devolvía a la masa, en alguna medida, el tesoro de sugestiones y atisbos, de ímpetu y voluntad con que había alimentado lo mejor de su obra.

Aquella estampa cobra ahora, en la avenida del tiempo, un fuerte poder simbólico. La música de Silvestre Revueltas es grande y cercana —cercana por su lealtad distinta—, en razón de su firme calidad nacional, de su viviente entraña revolucio-

naria. Hace algunos días discurríamos sobre el verso decisivamente nuevo de Ramón López Velarde. Pudiéramos decir que, en cierto aspecto, la música de Revueltas continúa aquella poderosa libertad, aquel elocuente desembarazo, aquella radiosa expresión espontánea y sabia del poeta de *La suave patria.* Pero el caso está superado en el músico. López Velarde, grandísimo poeta, dice lo que nadie había dicho, pero no puede libertarse de los hierros del tiempo y del estilo. Un relente de hispanismo litúrgico le moja las alas, y los garfios del momento modernista que vive le entraban el arranque sorprendente. Revueltas es mexicano y universal como López Velarde, pero de un modo más directo y pleno, con un sustento social y humano de más categoría y anchura. Silvestre fue —íntegramente— un hombre de su tiempo y su obra es más consciente y dueña de sí, más tumultuosa y sediente, más ambiciosa y dramática, más centrada en la etapa maravillosa de grandes transformaciones en que le tocó vivir. López Velarde penetra milagrosamente en la intimidad de su gente, pero queda agarrado por una gracia vieja que le estorba el salto hacia el mañana. También en Revueltas está ese sabor mexicano ganado desde abajo, de naturaleza vegetal, que trasmite a todos los rumbos una suma inquietante de dolores sedientos. También en el músico, el silencio de la montaña y el clamor lento y expectante de la estación provinciana. Pero en Revueltas está la rebeldía de las masas, la protesta proletaria, la lucha campesina, el pueblo enfrentado a todo riesgo. En López Velarde, México se descubre el pecho dormido y enseña las venas matrices. En Revueltas, México muestra su poder intacto y se apresta a ejercer su gran destino americano.

Pasarán los años y la fuerza de los cantos de Silvestre Revueltas se tocará con el mismo temblor iluminado que ahora. A los que fueron sus contemporáneos, a los que tuvieron el privilegio de su amistad, les quedará, eso sí, la evidencia cálida de una lección permanente: que sólo en aquel abrazo inacabable con el pueblo, en aquella humilde postura de acatamiento y servicio de sus poderes, puede darse realidad a una obra que, cualesquiera sean los rumbos que transite, se gana de antemano el derecho a la entraña. Para los auditores de mañana el autor de *Janitzio* será un mexicano cabal que supo darle voz a su contorno, sorprendiéndole el timbre precursor. Para los que le conocimos la amistad, se levantará siempre, desde el fondo de

sus creaciones, entre sus dilatados paisajes, el lacerante afilamiento de sus acentos íntimos, la marca de aquella humanidad entera y vertical, tierna y fiera, compasiva y solícita, intransigente en su identidad e ilimitada en su vuelo.

El creador

LA guerra española contra el fascismo y la conjura reaccionaria internacional hicieron de Madrid y Valencia la cita de los hombres asistidos de conciencia revolucionaria y responsabilidad histórica. No podía faltar a esta cita artista de la calidad de Silvestre Revueltas. También en aquella prueba inolvidable estuve cerca del músico singular. Y también allí, al calor y a la luz de un gran pueblo en armas, se me mostró Silvestre en su medida única, habitual, de sencilla y genuina grandeza. El escenario, el ambiente y la ocasión convenían a la perfección con su personalidad. Porque en otras circunstancias, forzado a la habitual y durable solemnidad de los conciertos de gala, al disfraz de la etiqueta y a los aplausos de buen tono, hubiera aparecido fuera de lugar y naturaleza. En aquella Valencia diariamente bombardeada, ante aquella impotencia trágica de los días finales, Silvestre lucía en su natural encaje: dirigía una orquesta excelente con la misma serenidad irónica con que en las calles de su México ordenaba los coros improvisados en los grandes desfiles obreros.

Muy pronto fue entrando Revueltas en la admiración sincera de los más informados y en el amor del pueblo español. Verlo en los días del verano valenciano, con la chaqueta al brazo y su andar lento y un poco infantil oyendo a las gentes de la calle, en apariencia absorto y en verdad interesado por todo, atendiendo al curso de las armas y preparando con exigente conciencia audiciones populares, era espectáculo perfecto. En su música había mucha carga mexicana, pero la inviolable universalidad de lo popular lo acercaba a las masas españolas y lo hacía familiar y amado. También en sus cantos poderosos sonaba el dolor de viejas esclavitudes y la decisión entera de vencerlas. También sus broncas acometidas líricas —tan eficazmente lancinantes—, iban contra el mundo que braceaba terco por subsistir frente a la voluntad de un pueblo combatiente.

En París, antes de entrar en España, anduve con Silvestre Revueltas. Una tarde se nos ocurrió, curiosidad explicable, ver

Redes en una sala parisina. Lo logramos, después de búsqueda muy empeñosa. En un barrio un poco apartado, después de muchas caminatas, dimos con un cartel de elementos muy convencionales —la consabida mexicanada para la turisma—, en que campeaba un gran letrero rojo: *Les revoltés d'Alvarado.* Silvestre estuvo buen tiempo sonriendo frente al infiel y desenfadado anuncio de su obra. Entramos. De nuevo —ya conocía yo la admirable, la ejemplar cinta—, me metí en la belleza de su música y de su imagen. Una vez más sentí que *Redes* es, y a veces se nos olvida, una gran fecha en el mejor cine americano. La firme simplicidad del asunto encuadra con la calidad fotográfica y la mantenida elevación de la música. Es una obra plena: con calidad, poesía y mensaje. (¿Por qué no se hace una nueva versión de *Redes,* poniendo al día algunos aspectos técnicos que podrían enriquecerla? Sería tarea delicada y difícil, pero bien vale la pena por la importancia de la obra). Mientras gozaba yo de la fuerza ascendente del *film,* Revueltas miraba y remiraba el auditorio, no muy numeroso. Después me decía por lo bajo: "Y éstos, ¿qué pensarán. . . ?"

Quien creyera que Silvestre Revueltas fue sólo un talento musical caería en gran error. Miembro de una familia en que la creación artística es como una proyección vital —Fermín, pintor; José, escritor; Rosaura, actriz—; Silvestre poseía una comprensión afinadísima de toda manifestación estética o razonadora. De haber querido, hubiera sido escritor de primera fila. Tengo sobre esto una inolvidable experiencia.

Confesiones

SILVESTRE había estado por largas semanas en un sanatorio seriamente enfermo. Una mañana se nos llenó de alegría la casa de Edison 69 —aquella casita minúscula que parecía un desmontable escénico que nos había dejado León Felipe y que nosotros trasmitimos después a José Pijoán y éste a Moreno Villa—, por la llegada de Silvestre curado y animoso. Venía con su hija pequeña, que se le parecía mucho. La charla fue alegre y cordial. La cabeza le reventaba de proyectos y sueños, después de la forzada pausa. En la calma del sanatorio había ido construyendo calladamente todo un mundo sinfónico. Algunas cosas no tenía sino que pasarlas al papel; otras aparecían como esbozos gigantescos, todavía un poco informes. Terminada la

charla, Silvestre me llamó aparte, y como quien perpetra un delito, me entregó una hoja de papel que llevaba delicadamente dispuesta. "A veces —me musitó— también me siento escritor. Ahora he tenido tiempo de ordenar algunas ideas. Lee esto y dime si debo seguir. Mañana vengo a saber tu opinión. . ." Y muy ruborizado, se despidió de mi mujer y de mí. De espaldas, caminando lentamente hacia el portón, tomados de la mano, lentos y anchos los dos, Silvestre y la niña hacían una estampa deliciosa. En la marcha se estrechaban dulcemente, como si quisieran protegerse para el camino. Recuerdo que mi mujer me dijo al oído: "Son dos niños a la ventura de Dios. . ."

Ahora, a los veinte años, releo la hoja que me dejó Silvestre aquel día. Contiene trece pensamientos numerados y mecanografiados pulcramente. Debajo, la cuidada firma. Como ocurre casi siempre en el escritor ocasional, los pensamientos son sentenciosos, apodícticos, moldes de anotaciones largamente acariciadas. En estos casos ya se sabe que el trascendentalismo es obligado y que las experiencias del autor se vuelcan por lo común en generalizaciones intencionadas. Pero aún con estas esperadas y naturales limitaciones, la penetración y la garra literarias se descubren de inmediato. Por otro lado, estos aforismos —tocados casi siempre de amarga ternura—, ofrecen mucho de la intimidad del hombre, de su dolor remansado y persistente, de su perspicacia de gente de pueblo, zarandeada y desconocida en cada hora hasta que apunta, con la proclamación pública del talento, el elogio remordido del poderoso. Y en estas líneas están, desde luego, el legítimo orgullo, la honestidad radical y la bondad sin orillas de Silvestre Revueltas.

La repulsa a la beneficencia hipócrita y a la conmiseración tasada en que se busca el perdón al propio pecado cubre buena parte de estos pensamientos. Entre ellos sangran recuerdos cercanos. Silvestre nos dice que "hacer el bien es algo muy complicado, que requiere exquisito tacto y gran talento" y añade: "la gente que te quiere se apresura a ofrecerte una golosina después de haberte vapuleado. Es la crónica y pueril manera de borrar un imborrable resentimiento y de apaciguar un vago remordimiento de sus pobres almas cariñosas". Es por ello que la naturaleza franca y denunciadora de Revueltas prefiere la maldad descubierta a la dádiva calculada. Contra la primera se puede poco; la segunda engendra, por lo menos, la erguidez de combatirla. Escribe: "Podemos resignarnos a recibir un bien

que nuestra naturaleza y nuestra razón fisiológica o moral rechaza, por gratitud obligada. Recibimos el mal con la alegría de poder combatirlo".

Hay anotaciones de dolorosa intimidad que recuerdan las *confesiones* de espíritus magnos: "De niño, y casi siempre por un fútil motivo, mi padre me imponía un castigo corporal y me encerraba en un oscuro cuarto. Al poco tiempo me traían un plato con frutas y me soltaban. Después, yo veía a mi padre y sentía por él una tristeza y una piedad infinitas; pero nunca lo he perdonado". Otras veces (pensamiento V) dice verdades con original hondura: "El amor a la madre es el amor a la propia carne y a su propio dolor: es el instinto de conservación". En otra porción de estos pensamientos vibra dramáticamente la ansiedad de Revueltas por lo grande y perfecto. Lo anhela en los demás y en sí mismo. Quiere el contacto con "las nobles pasiones" que provocan "los nobles pensamientos". Ansía la calidad cenital, pero desconfía de conquistarla porque siente, como algunos místicos, el desvalimiento de la soledad: "Yo creo que puedo ser mejor —dice. Es mi más alta aspiración; pero me siento a veces tan solo, que las fuerzas me abandonan. (Todavía no logro la sublime inconsciencia patológica del héroe)". Y en otros momentos (pensamiento IX) nos sorprende con una rara simplicidad eficaz, con una elocuencia ajustada y reluciente que recuerda mucho la de José Martí. Así cuando dice, con intenso regusto autobiográfico: "Toda ceguera es el mayor sufrimiento. Y toda clarividencia también".

Ignoro si persistió Silvestre en su intento literario. Estoy seguro de que si lo hizo dejó obra de firme condición. Tenía para ello lo primero: la penetración certera, la garra robusta, sincera y directa. De haber logrado el dominio de las técnicas, la maestría profesional que poseyó en lo musical, estaríamos saludando ahora un gran escritor. Su humanidad relucía con sus sangres espesas y encrespadas por cualquier cauce que manase. Quien le oyó alguna vez la charla sobria y afilada, o el juicio bronco y al hueso, lo sabe bien.

El secreto de la grandeza

A medida que pasan los años se va descubriendo mejor la razón animadora de la grandeza creciente de Silvestre Revueltas. Había en él, como hemos visto, una hombría tierna y va-

lerosa, ansiosa y entera, de la que podía esperarse la más difícil conquista. Fue la materia prima de que se hizo su singularidad. Pero el merecimiento primordial estuvo en el modo de encauzar la radical calidad. Creo que si hay en nuestros pueblos un gran caso ejemplar, en este punto, éste es el de Silvestre Revueltas.

Para que la obra del gran músico haya quedado como dechado de buen nacionalismo artístico existen razones concluyentes. Silvestre Revueltas resolvió certera y corajudamente los dos grandes problemas del creador hispanoamericano: traducir con lealtad, hondura y originalidad el tono de lo propio, y encarnarlo de manera que llegue a todos los públicos con lenguaje inteligible y conmovedor. Para ello precisan una dirección enérgica, un trabajo persistente y sagaz, la conquista de una cabal maestría y la posesión de una información universal. Y todavía, el mantenimiento de una ilusionada frescura, de un ambicioso entusiasmo, de un vigilante ímpetu superador.

La primera hazaña, dar con la entraña de lo propio. Los obstáculos que ha de salvar en esto (o conjugar con superior esfuerzo) el creador hispanoamericano son tan tercos como traidores. Sospecho que en la música esos obstáculos son más numerosos y aleves que en lo plástico o lo literario: porque son mayores los desfiladeros de lo pintoresco y lo irrelevante. La línea de la escultura o de la arquitectura indígenas tiene una realidad inmediata, aprehensible. El verso no ha de intentar la forma rítmica de las civilizaciones anteriores a la conquista, aunque deba insuflársele materia y matiz nacionales. Lo musical, en cambio, ha quedado presente y vivo en medio de innumerables y huidizas expresiones regionales, metido, con mayor o menor autenticidad, en las formas españolas o mestizas. No todos los mexicanos conocen las grandes edificaciones precortesianas; pocos la poesía de sus padres americanos; la mayoría, en cambio, vibra en la asombrosa variedad de su música popular. Espigar en este campo dilatado y proteico, separar lo pegadizo y apartar lo efímero, tomar la esencia de lo propio para ofrecerle caminos en las formas modernas más prestigiosas, es tarea que pide gracia, tiempo y garra.

Esta primera gran tarea fue realizada insuperadamente por Revueltas. El mexicanismo de su música es un logro histórico. Nada más lejos del tipicismo habitual, del localismo canijo, de la resonancia consabida. Ninguna síntesis tan espontánea, erguida y jugosa. La segunda fase del esfuerzo magno, infundir

el legítimo tono nacional en cauces de universal anchura, complementa e integra la rara excelencia de su obra. Los auditores lejanos y exigentes comenzaron por dar beligerancia a la música de Revueltas en razón de su maestría técnica, de la estructura y dignidad de sus realizaciones. Reconocida la calidad, vino la estimación de sus singularidades íntimas, de sus potencias creativas. En lo musical ha tenido Hispanoamérica pocas expresiones tan altas y auténticas, tan originales y logradas como la de Silvestre Revueltas. El gran secreto de esta altura está en la capacidad del autor para hacer pasar su tesoro de sensibilidad personal por su mexicanidad leal y distinta y en ofrecerlo en encarnaciones hijas de su sabiduría y de su cultura actualísima.

Dolor y humorismo

LOGRADAS las dos hazañas salvadoras, Revueltas dio a su ímpetu poderoso dos direcciones primordiales: la expresión del dolor contenido y peleador de su pueblo y el cultivo del humorismo genuino y elocuente, hijo legítimo de ese mismo dolor. En las dos vertientes nos ha dejado muestras colmadas. En las obras mayores nos ha quedado el clamor ansioso de su gente con una dramática intensidad que antes no se conocía. En páginas como *El renacuajo paseador* la agilidad intencionada llega a regiones pocas veces tocadas por la música humorística. Y todo, el grito penetrante y la ironía trascendente, se nos da en un ademán seguro y gallardo, en un impulso que está naciendo en cada instante. Todo Revueltas deja la impresión de cosa inmediata, creada sobre la marcha y mirando hacia nosotros. Parece que el creador tuviera la impaciencia de su final prematuro, que quisiera darnos lo mejor de sí en el momento mismo del alumbramiento. Silvino M. González caló hondo al decir sobre la música de nuestro amigo: "Esa riqueza de posibilidades, de adivinaciones y de impulsos es lo que da a su obra, la más importante de América, ese aire de primer acorde, de centella escapada de un mundo en formación. . ." Justísima la anotación. Eso es el orbe lírico de Revueltas: un mundo en formación, trágico y promisor, del que supo descubrir y anticipar los costados más radicales y ansiosos. Por ello tendrá permanencia su tarea americana; porque supo entregar un gran testimonio de su tiempo, enfilándolo hacia el futuro. Para darle

a su testimonio vida dilatada cuidó de fatigar hasta el fondo sus capacidades plásticas. La risa y la sonrisa, la pena y la esperanza quedaron marcadas en su música con relieves casi materiales, sin que por ello se estancase el impulso dinámico, el ímpetu andador, ni aquella levedad recién nacida que hace de su voz fiel un eco inacabado, un salto suspenso que será consumado fuera de nuestra mirada.

Virgil Thomas dice que Revueltas escribió "música mexicana que suena como el México español, y la ha escrito en la mejor sintaxis parisiense, pero nadie la tomaría por música francesa". Hay un error y mucha justicia en este juicio. No es cierto que la música de Silvestre suene al México español, aunque tenga tanta fuerza y matiz lo colonial mexicano, y aparezca sin duda en su obra. Ese elemento tradicional no podía faltar en su repertorio de evocaciones; pero el México del gran creador está en la escala de una compleja integración dinámica de exacta modernidad. Lo español mestizado en su trasplante, no opaca la presencia profunda de lo indígena. Lo singular en la obra de Revueltas es que lo autóctono renace con frescura auroral, venciendo la inmensa carga de siglos, como si al lanzar el mecapal de la cultura superpuesta y cruel, la frente del indio luciese la vieja luz serena y dominadora. Esta síntesis afortunada —resurrecciones coincidentes y vivas—, es lo que hace que, escribiendo su música "en la mejor sintaxis parisiense", es decir, con modernidad cabal, alcance Revueltas una magnitud que lo hace inconfundible. Thomas no llega al fondo de su singularidad, pero la siente al proclamar al autor de *Janitzio* un altísimo ejemplo contemporáneo.

No sólo por su vida rota en los inicios de la madurez sino por la misma condición inspirada y vital de su creación, la obra de Revueltas no podía ser muy extensa. Músicos de otra cuerda, de los que sitúan la habilidad técnica como camino hacia una producción persistente y larga, han sobrepasado a veces, a fuerza de cantidad, su relieve en la música americana. Es cierto que su obra no ha gozado de la presencia que pide su altura. No debe preocuparnos demasiado esta circunstancia. En ello intervienen factores ocasionales, posibilidades cambiantes, modas pasajeras, intereses obstinados. No se olvide que Revueltas obedecía, al escribir su música, a sus criterios sociales, a sus convicciones políticas, y ello siempre se paga caro. Hombre de una pieza, la creación artística era una parte de él, cosa de mu-

cha monta en tiempos en que son legión los que buscan el puerto seguro —seguro por algún tiempo nada más—, de la edificación aristocrática, de la obra para iniciados, del lenguaje esotérico, de la clave exclusivista. Como tales intentos niegan la vida, la vida los negará a su vez. Y la obra de Silvestre Revueltas, entrañablemente americana, radicalmente nuestra, ocupará en definitiva el lugar que le corresponde. Nuestros hijos, más que nosotros, asistirán a la resurrección de Silvestre Revueltas; porque la humanidad que quiso se reconocerá por fuerza en su dramática esperanza. Y a medida que pase el tiempo se descubrirá mejor que en sus clamores exaltados y sabios andan vislumbres de una vida americana justa y gozosa, de una vida magna, al nivel de su ansiedad y de su fuerza.

PRESENCIA DE BAUDELAIRE EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA

DARÍO. LUGONES. DELMIRA AGUSTINI

Por *David ZAMBRANO* (h.)

El centenario de *Las Flores del Mal* actualiza el tema de la agitación promovida por esta obra en la plácida poesía americana de habla española. Las líneas que siguen procuran poner de manifiesto algunos aspectos del contenido poético o vital, baudelairiano, de tres de los principales modernistas.

RUBÉN DARÍO. Ante todo, corresponde considerar el juicio que a Juan Valera merece una de las piezas de *Azul*, "La canción del oro". Dice el crítico español en su famosa carta escrita con motivo de aquel libro: "*La canción del oro* es así: es una letanía, sólo que es infernal en vez de ser célica. Es por el gusto de la letanía que Baudelaire compuso al demonio..." La obra a que se refiere Valera es la que lleva el número CXX y pertenece a la sección Révolte, *Les Litanies de Satan*. (Les Fleurs du Mal, edición de Crépet y Blin. París, 1950). Ahora bien, media una diferencia substancial entre estos poemas: el de Darío es sarcástico, es una evidente sátira contra el poder del oro; las letanías de Baudelaire, en cambio, deben tomarse en sentido propio, constituyen la alabanza de un ser que resulta nuestro aliado y a proporción de su maldad se halla próximo a la nada, es la nada que ha llegado a una condición entitativa, una nada que es parte de nosotros. El sarcasmo rubeniano constituye un género diferente de las letanías baudelairianas; sus antecedentes se hallan en la literatura universal, en todas las diatribas contra el poder del oro, que desde los clásicos han constituido un lugar común.

Recuérdese el final del cuento de aquella misma colección, intitulado *El pájaro azul*. "Él (Garcín, poeta y bohemio) estaba en su lecho sobre las sábanas ensangrentadas, con el cráneo roto

de un balazo. Sobre la almohada había fragmentos de masa cerebral... ¡Horrible!

Cuando, repuestos de la impresión, pudimos llorar ante el cadáver de nuestro amigo, encontramos que tenía consigo el famoso poema. En la última página había escrito estas palabras: "Hoy, en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula al pájaro azul. ¡Ay, Garcín, cuántos llevan en el cerebro tu misma enfermedad!"

Véase ahora el final del soneto *La mort des artistes* (CXXIII): "Hay quienes nunca han conocido a su Ídolo, / Y esos escultores condenados y marcados por una afrenta, / Que van martillándose el pecho y la frente, // No tienen sino una esperanza, ¡extraño y sombrío Capitolio! / ¡La Muerte, que cerniéndose como un sol nuevo, / Ha de hacer que se abran las flores de su cerebro!"

En este mismo cuento se halla la siguiente frase, entre los principios de Garcín: "Creo que siempre es preferible la neurosis a la estupidez". He aquí un trozo del soneto *Mon cher ami, je suis venu chez vous* (versos dejados en casa de un amigo ausente): "Puesto que entre los tupinambúes / Dios me ha puesto en cuarentena, / A los necios prefiero los locos". Este soneto no se halla en *Las Flores*. Sin embargo, Darío pudo leer la parte pertinente en *La Petite Revue*, de 1865, o en el *Charles Baudelaire*, de Pincebourde, de 1872. (Cf. *Oeuvres complètes* de Charles Baudelaire-Juvenilia, *Oeuvres Posthumes, Reliquiae*, I, edic. de Crépet, pág. 397).

Prosas Profanas. La célebre *Sonatina* tiene el manifiesto antecedente del poema LXXVII, *Spleen:* "Soy como el rey de un país lluvioso, / Rico, aunque impotente, joven y sin embargo muy viejo, / Que, despreciando las genuflexiones de sus preceptores, / Se aburre con sus perros así como con sus otros animales. / Nada puede distraerlo, ni venado, ni halcón, / Ni su pueblo que muere frente a su balcón. / Del bufón favorito la grotesca balada / Ya no distrae la frente de ese cruel enfermo;..."

Véanse los pertinentes versos de la pieza de Darío: "La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa, / que ha perdido la risa, que ha perdido el color. / La princesa está pálida en su silla de oro, / está mudo el teclado de su clave sonoro; / y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor. / El jardín puebla el triunfo de los

pavos reales. / Parlanchina, la dueña dice cosas banales, / y vestido de rojo piruetea el bufón..."

El verso: "y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor", pudo ser inspirado por éste que remata el poema *Bien Loin d'ici* (CLIV): "Des fleurs se pâment dans un coin". Por último, el alejandrino empleado por Darío corresponde al ritmo baudelairiano: "Qui, de ses precepteurs méprisant les courbettes, / S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes".

Canto de la sangre. La primera parte del verso inicial: Sangre de Abel, recuerda la pieza CXIX, *Abel et Caïn,* también la primera parte del verso inicial: Raza de Abel.

Marina. "En la edición 'Corona' " esta poesía lleva por título, quizá por indicación de su autor: Viaje a Citeres; él mismo lo dice al comienzo: "Como al fletar mi barca con destino a Citeres..." (A. MARASSO, *Rubén Darío y su Creación Poética).*

Ahora bien, entre los antecedentes que pudieron inspirar al autor hay dos piezas: una del mismo nombre (CXVI), de Baudelaire, y Cerigo, nombre actual de Citeres, de Hugo, inspirada a su vez en la de Baudelaire, como lo recuerdan Crépet y Blin. En su poema, Baudelaire, llegado a la isla, "triste y negra", descubre a su ahorcado, ya casi devorado por las aves. Buena parte de los versos está destinada a describir el cadáver, procedimiento característico del autor. La obra termina así: "En tu isla, ¡oh Venus!, no he hallado en pie / Sino una horca simbólica de donde colgaba mi imagen... / —¡Ah! ¡Señor! ¡Dadme la fuerza y el valor / De contemplar sin asco mi corazón y mi cuerpo!"

La obra de Hugo reconoce que aunque en Citeres ha muerto el placer, así como en todo hombre que envejece, en cambio vive el amor, simbolizado en el lucero: "La tierra tiene a Cerigo pero el cielo tiene a Venus". Baudelaire, viendo lo que hay de realidad en la isla, saca la conclusión correspondiente a su persona. Hugo también advierte esta realidad, pero trata de substituirla con una evasión a las estrellas. Darío sin duda ha hecho una transposición del tema baudelairiano. Su Citeres es un lugar idealizado, es sobre todo el que le enseñaron a admirar Watteau (recuérdese El Embarque para Citeres), Gautier y Verlaine, a quienes cita en el poema. Deja la realidad, su vida triste y la última amargura, a fin de lograr una vida de belleza, de amor, de arte. Baudelaire lleva la realidad a cuestas; adonde vaya no ve sino su propia imagen, triste, repugnante.

Los comienzos de ambas obras se asemejan: "Como al fletar mi barca con destino a Citeres / saludara a las olas, contestaron las olas / con una saludo alegre de voces de mujeres".

Dicen así los versos tercero y cuarto de *Voyage a Cythére:* "...El buque se balanceaba bajo un cielo sin nubes, / Como ángel embriagado por un sol radiante".

"Y era un celeste mar de ensueño", dice Darío; Baudelaire: "El cielo estaba delicioso, el mar estaba liso".

Cantos de Vida y Esperanza. Las sinestesias o transposición de sensaciones, la contribución más importante de *Las Flores* a la estética contemporánea, comienzan a aparecer más definidamente: en la primera pieza, *Yo soy aquel que ayer no más decía,* se puede leer: "el verso azul"; "una fragancia de melancolía". Este procedimiento estilístico había sido ya empleado: recuérdese "un blanco horror de Belcebú", que aunque aparece en *El Canto Errante*, es muy anterior a la publicación de este libro. *La dulzura del ángelus* expresa un estado de ánimo muy próximo al spleen o ennui baudelairianos, el hastío de los versos "y esta atroz amargura de no gustar de nada, / de no saber adónde dirigir nuestra proa".

No obstante, deja ver la frecuentación del Baudelaire de los Journaux Intimes. Dice así el poema: "¡Oh terremoto mental! / Yo sentí un día en mi cráneo / como el caer subitáneo / de una Babel de cristal. // De Pascal miré el abismo / y vi lo que pudo ver / cuando sintió Baudelaire / "el ala del idiotismo". // Hay, no obstante, que ser fuerte; / pasar todo precipicio / y ser vencedor del Vicio, / de la Locura y la Muerte".

Sin duda Darío tuvo presente al poema *Le Gouffre* (CXLVI), "Pascal avait son gouffre avec lui se mouvant...", aunque no era necesario recurrir a este poema para tener noticia de un hecho harto sabido. Arturo Marasso ha reconocido este antecedente: las estrofas de Darío "están inspiradas posiblemente... en *Le Gouffre* de Baudelaire". A él hay que agregar una manifiesta fuente directa de inspiración, este pasaje de Fuseés, XVI: "En lo moral así como en lo físico, he tenido siempre la sensación del abismo, no sólo del abismo del sueño, sino del abismo de la acción, del ensueño, del recuerdo, del deseo, del pesar, del remordimiento, de lo bello, del número, etc..."

He cultivado mi histeria con gozo y terror. Padezco ahora continuamente de vértigo, y hoy, 23 de enero de 1862, he sido

objeto de una singular advertencia, he sentido el aletazo de la imbecilidad.

—Higiene. Moral. ¡A Honfleur! (lugar en que su madre vivía), en seguida, antes de caer más.

¡Cuántos presentimientos y signos me ha enviado Dios, de que es *tiempo urgente* de obrar, de considerar el minuto presente como el más importante de los minutos, y de hacer mi *perpetuo deleite* de mi tormento ordinario, esto es, del Trabajo!" (Pág. 39, de la edic. de Crépet y Blin —José Corti, 1949). (Según establecen estos mismos escoliadores, los Journaux Intimes fueron publicados, con supresiones de un total de más o menos dos páginas, en 1887). Hay otros pasajes de los *Diarios* que se relacionan con las reglas de conducta enunciadas en la última estrofa. A este propósito téngase presente el título de la pieza de Darío, *No obstante*, en que se advierte su voluntad moral. Ejemplos de esta misma voluntad, sacados de los *Diarios:* "El hábito de cumplir con el Deber expulsa el miedo". "El trabajo inmediato, aún malo, vale más que el ensueño". "Un encadenamiento de pequeñas voluntades produce un resultado grande". "Todo retroceso de la voluntad es una partícula de substancia perdida..."

Otro antecedente, no ya de Baudelaire, sino del mismo Darío, es sin duda la siguiente cuarteta, parte de un poema publicado el 17 de octubre de 1886, en *La Época*, de Santiago de Chile, en alabanza de la actriz Sarah Bernhardt: "...amor hondo y subitáneo, / odio profundo y deshecho, / las tempestades del pecho / con las tormentas del cráneo... (RAÚL SILVA CASTRO, *Rubén Darío a los Veinte Años)*.

A Goya. Arturo Marasso, en su erudito e imprescindible estudio, ha citado con motivo de este poema, además de otros antecedentes, sobre todo el de Gautier, sólo uno de Baudelaire, *Franciscae meae laudes*, por su estructura semejante, la de tercetos monorrimos. No se puede dudar, por cierto, de que la obra de Gautier sea un antecedente de la de Darío. A mi juicio, empero, deben agregarse estos dos de Baudelaire: *Les phares*, poema VI de *Las Flores*, y el capítulo octavo de *Curiosidades Estéticas* (edic. de Crépet, 1923), editadas en 1868, aunque el estudio a que me refiero fue publicado en 1857 y 1858. *Les phares,* alarde de imágenes opulentas, según el gusto de Darío, dedica sendas estrofas a los ocho pintores que evoca. La correspondiente a Goya dice de esta manera: "Goya, pesadilla

llena de cosas desconocidas, / De fetos a los cuales se hace cocer en medio de brujerías / De viejas junto al espejo y de niñas enteramente desnudas, / Para tentar a los demonios estirando sus medias;. . .". "La niña de rizos de oro / . . .la silueta de la bruja / que en la sombra se arrebuja", dice Darío.

El estudio sobre Goya, de *Curiosidades Estéticas,* contiene, hacia el final, estas palabras: "El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos han nacido viables, armoniosos. Nadie ha tenido más osadía que él en el sentido de lo absurdo posible. Todas aquellas contorsiones, aquellos monstruos bestiales, aquellas muecas diabólicas están penetradas de humanidad. . ." Darío: ". . .paleta, / caprichosa, brusca, inquieta / . . .Musa soberbia y confusa, / ángel, espectro, medusa / . . . En tu claroscuro brilla / la luz muerta y amarilla / de la horrenda pesadilla".

Lo fatal. La primera cuarteta está concebida en estos términos: "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque ésa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de estar vivo / ni mayor pesadumbre que la vida consciente". Fuera de lo que estos versos pueden deber a Schopenhauer, a Hartmann y a la propia experiencia del poeta, se deben recordar los siguientes de *Las Flores: De profundis clamavi* (XXX): "Envidio la suerte de los animales más viles / Que pueden hundirse en un sueño estúpido. . ." y el ya citado *Le Gouffre:* "Y mi espíritu, asediado siempre por el vértigo, / Envidia la insensibilidad de la nada".

El Canto Errante. "Aquí, junto al mar latino, / digo la verdad: / Siento en roca, aceite y vino / yo mi antigüedad. // ¡Oh qué anciano soy, Dios santo, / oh, qué anciano soy!. . ./ ¿De dónde viene mi canto? / Y yo, ¿adónde voy?. . .".

Véanse ahora los siguientes versos de la pieza XII, *La vie anterieure,* iniciales, como los anteriores: "He habitado largo tiempo debajo de vastos pórticos / Que los soles marinos teñían con mil fuegos, / Y que los grandes pilares, rectos y majestuosos, / Tornaban semejantes, por la tarde, a las grutas basálticas".

Aunque debe reconocerse que la semejanza no es grande, puede hallarse un antecedente baudelairiano a las siguientes estrofas de *Danza elefantina:* "Oíd Cloe, Aglae, Nice, / que es singular. / El elefante dice: / Voy a danzar. / . . . Basta pesadez le sobra / para la función, / y danza mejor la cobra / de la flauta al son. . ." El antecedente sería éste: (pieza XXVIII, *Le*

serpent qui danse) "...Viéndote caminar cadenciosamente, / Bella por el descuido, / Dijérase una serpiente que danza / Al extremo de un bastón; / Bajo el peso de tu pereza / Tu cabeza de niña / Se balancea con la molicie / De un joven elefante...". Adviértase además la estructura del verso: "A te voir marcher en cadence, / Belle d'abandon, / On dirait un serpent qui danse / Au bout d'un bâton..."

LEOPOLDO LUGONES. La concepción baudelairiana del suicidio, de fundamento ontológico sin duda, puede servir para comprender la muerte y por consiguiente la vida de Lugones. Ya, hacia los veinticinco años, distinguía Baudelaire entre el suicidio moderno, de fondo romántico (el de Rousseau, que admitía, y el de Valentín, héroe de una novela de Balzac), y el antiguo (el de Hércules, Catón y Cleopatra). Más explícito es en su estudio sobre Poe, de 1856 (en lo que hace al propósito de estas líneas, pues la primera redacción data de cuatro años antes). Allí sostiene que en la enumeración de los derechos del hombre, se han olvidado dos en verdad importantes, el de contradecirse y el de irse. Y aunque la sociedad tiene a quien se va por insolente, puede sostenerse sin énfasis ni juego de palabras, que el suicidio es a veces la acción más razonable de la vida. Es verdad que esta defensa era una trampa preparada a los escritores de menor cuantía, demócratas, partidarios de Napoleón sobre todo, que se resistían a tratar el tema de la miseria y el suicidio. (Carta a su madre, del 12 de abril de 1856). Pero que este propósito correspondía a un estado profundo de su ser entero, no es posible dejar de reconocerlo teniendo presentes algunas cartas, sobre todo la famosa escrita a los veinticuatro años y dirigida a Ancelle, su administrador judicial tantas veces citada y sin duda conocida por los modernistas hispanoamericanos. "Me mato sin pesadumbre... Me mato porque ya no puedo vivir, porque me resultan insoportables la fatiga de dormirme y la de despertarme. Me mato porque soy inútil a los otros —y peligroso a mí mismo. Me mato porque me creo inmortal y espero". Muchos creyeron que esta carta no tenía otra finalidad sino la de lograr la reconciliación con su madre y su padrastro, así como el pago de sus deudas. Pero es evidente que se está en presencia de una de aquellas crisis de desesperación y de agudeza mental, en que no se sabe si la primera engendra la segunda o recíprocamente. Como quiera que sea, la obsesión del suicidio lo persiguió toda su vida, y por motivos modernos, esto es,

metafísicos, éticos. Así podía escribir en 1861 que le había vuelto esta idea, en la cual veía la liberación absoluta. Esta idea fija, agregaba, había sido expulsada por una ocupación violenta e inevitable, el artículo sobre Wagner. Le volverá periódicamente y no podrá ponerla en ejecución sin haber ordenado sus cosas (6 de mayo de 1861). El suicidio reconoce pues, en Baudelaire, una deficiencia de la personalidad, del ser, ora de orden patológico, ora moral. Logra salvarse de él en virtud de sus deberes para con el arte. Resulta así fiel a su destino. El arte, la facultad mimética o creadora, moldeándolo según su imagen, lo salva de su yo. Se pueden, pues, establecer las siguientes proposiciones de su razonamiento acerca del suicidio. a) El yo es absoluto, carece del límite impuesto por lo que puede llamarse la heteronomía. Yo autónomo, que no reconoce otra realidad sino la propia. El universo se presenta, no como un cosmos, sino como el no-yo, la negación del yo o su prolongación o creación, según se interprete. b) Este carácter absoluto no excluye el choque con el no-yo, con el dolor, la desesperanza, hechos de experiencia. c) Cuanto más aguda sea la conciencia de la unicidad del yo, más grande y frecuente será el choque. d) En este conflicto, la oposición al yo puede resultar invencible. Es otro hecho de experiencia. e) El yo puede afirmarse de muchas maneras, pero la más grandiosa es la que causa su propia supresión, ya que de este modo ejerce el derecho de dominio, absoluto. El yo desaparece precisamente porque, no reconociendo límite alguno, es dueño exclusivo de sí mismo.

Lugones es un ejemplo de los dos derechos reconocidos como inalienables por Baudelaire y que más arriba se han recordado, el de contradecirse y el de suicidarse. Es probable que pocos hombres se hayan contradicho más que él. Entrar en pormenores sería tarea vana. La contradicción mayor se halla por supuesto entre el suicidio, que encierra, si bien se piensa, toda una profesión de fe, y sus anteriores profesiones de fe, que proceden, en su caso, de una enérgica afirmación de la voluntad, de un impulso vital inmediato y sostenido sin desfallecimientos, a pesar de todos los contratiempos. Había llegado, sin duda, al catolicismo, como lo acreditan, entre otros, varios textos de su estudio sobre Roca, que dejó sin terminar. Nótese la diferencia fundamental con Baudelaire; aunque Roca es, a no dudarlo, una obra importante, por cuanto intenta desenvolver su última doctrina política o interpretación de nuestra historia, prefiere

abandonarla y dejar trunca la frase. Baudelaire, en cambio, antepone la obra de arte o de crítica, su estudio sobre Wagner, a su reiterada obsesión. "...y tal es, en la continuidad histórica, la Cristiandad o 'cuerpo de Cristo', según se la define a consecuencia de la encarnación redentora..." "...y por lo mismo, también el cristianismo perfecto es el católico romano..." "...la civilización cristiana, gloria del mundo..." "Si la conquista, o dicho con mejor criterio histórico, la incorporación de estas tierras a la Cristiandad, fue obra conjunta de la espada y la cruz, y en el Río de la Plata más evangélica que militar todavía..."

Sin embargo, los textos que se han citado y otros muchos, hablan de una adhesión intelectual al cristianismo, no de una adhesión de la voluntad. Lugones sigue, en este sentido, la línea de Péguy, de Barrés, de Maurras sobre todo.

Esta es la ocasión sin duda en que el influjo de Baudelaire puede contribuir a explicar el último acto de la vida de uno de los jefes del modernismo, y por consiguiente su vida toda, si se recuerda que la muerte no sólo es su coronamiento o perfección, sino su consecuencia irrevocable, de tal manera que ambas, vida y muerte, resultan uno y lo mismo. De aquí procede el que seamos inmortales, esto es, el que no podamos morir, por más que nos esforcemos. Por eso Baudelaire, cuando quiere ser explícito en la materia, habla no más que del derecho de irse. El hombre que se suicida realiza una afirmación absoluta de sí mismo y, repito, por paradójico que parezca, afirma categóricamente su vida, haciendo a un lado todo lo que no sea su propia inmanencia. Este es el suicidio moderno, de que se ha hecho mención. Es el caso de recordar ahora el soneto intitulado *L'ennemi*, el décimo en las tres ediciones de *Las Flores*, y que Carlos Asselineau, fiel amigo del poeta, califica de clave y moralidad del libro, como lo recuerdan pertinentemente Crépet y Blin. Sobre todo el misterioso terceto que lo remata: "¡Oh dolor! ¡Oh dolor! ¡El Tiempo come a la vida, / Y el oscuro Enemigo que nos roe el corazón / Con la sangre que perdemos crece y se fortifica!" Hacen notar los escoliadores citados que estos versos plantean el problema acerca de qué debe entenderse por Enemigo, a propósito del cual recuerdan las siguientes interpretaciones: el tiempo, el demonio y la muerte, antes de adherirse a la de L. Legras, según el cual es el hastío (Ennui). "Está permitido ir más lejos y ver en el Enemigo lo que provoca con

más frecuencia el hastío (Ennui) baudelairiano: el remordimiento". En Baudelaire no debe verse una sola faceta del hombre, sino varias, contradictorias muchas de ellas, conforme a su poder creador o mimético. Adviértase en qué sentido se le asemeja Lugones en las formas contradictorias que aplicó a su ser. Es verdad, entonces, que Baudelaire sentirá el remordimiento normal, digámoslo de esta manera, esto es, el pesar que sigue a una conciencia de culpa. Así por ejemplo, acaba su poema CXVI, *Un voyage a Cythère:* "¡Ah! ¡Señor! dadme la fuerza y el valor / De contemplar mi corazón y mi cuerpo sin asco". Este sentimiento, bien se ve, nace de contemplar la propia miseria. Es el remordimiento y una de sus virtudes, la humildad. El remordimiento implica siempre humildad, cualidad o virtud humana por excelencia, a pesar de cuanto se pueda pensar en contrario, si se recuerda que según los romanos, inventores del término, tanto humilis cuanto homo reconocen una misma raíz, humus, tierra, de donde proviene humanus, por oposición a coelestis. (Véase el Diccionario de Ernout y Meillet). Pero Baudelaire ha demostrado que puede darse el caso de un remordimiento procedente de la consideración de la propia grandeza, no en el sentido cristiano del efecto de la gracia, sino de una grandeza que no reconoce más límite que el nacido de sí mismo, esto es, su individualismo. Este remordimiento tendrá su origen en un sentimiento de culpa para consigo mismo, en haber faltado al culto que sólo al yo se debe tributar. Podría calificársele de dandismo trascendental, recordando el lugar que ocupa el primer término en la vida de Baudelaire, y atribuyendo al de trascendental la nota de lo que excede la propia experiencia, para situarse en el plano de lo absoluto. En este sentido puede hablarse del remordimiento moderno, correlativo al suicidio moderno, que se ha visto. Esta es la razón del culto baudelairiano del demonio, criatura inmensamente destituida de ser por inmensamente mala y que, comenzando por no poder constituir obstáculo al libre desarrollo del nuestro, acaba por convertirse en nuestro aliado. Hay una manifiesta relación entre este culto y el suicidio: ambos son formas de afirmación del yo y tienen una significación metafísica y ética trascendental. Ello sobre todo si se recuerda que Baudelaire concibe al hombre, al revés del siglo XVIII, como a un ser esencialmente malo, quizá podría decirse demoníaco, así como también si se compara al demonio con Dios, cuya infinita perfección es un límite infranqueable

opuesto al hombre. De esta manera, por una curiosa inversión de valores, Dios se convierte en el Enemigo que nos rodea en todo momento, porque la razón, la historia, la sociedad, la educación, lo postulan y nos lo manifiestan, que por tanto llevamos adentro y constituye parte de nuestra experiencia, de nuestro propio ser moral y aún metafísico, pero que al mismo tiempo nos limita, no por la ley que ha dictado, de la cual Baudelaire se ha emancipado (Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?), sino por su presencia, por su sola existencia. La razón se halla forzada a reconocerlo, pero la voluntad, el corazón, permaneciendo libres, lo rechazan por una necesidad inherente a esta manera de concebir al hombre. Piénsese en el conde de Lautréamont, tan discípulo de Baudelaire, y maestro de los modernistas. Se vuelve entonces a la concepción hace poco explicada y que caracteriza al hombre moderno, como tal; cuanto más niegue el no-yo (y sobre todo el No-Yo infinito) más afirmará el individuo su ser. Por otra parte debe distinguirse entre ser y existencia. Al individualista le interesa su ser, no se cuida de su existencia, ésta le es más bien un estorbo, como basta para acreditarlo la vida de bohemia. Según él, negar la existencia, atributo necesario de un ser que se esfuerza por ser absoluto, equivaldrá al acto de mayor inmoralidad y por consiguiente de mayor libertad, de mayor independencia respecto de Dios; dicho de otro modo, el suicidio será un acto de suprema intelectualidad, de suprema afirmación del ser y por esto de suprema moralidad.

Según puede colegirse, tanto Baudelaire como su lejano discípulo, conocen a Dios, mas no lo aman. Huyen de Él para encontrarse a solas con su yo, para cultivarlo, como primera realidad admitida por ellos. Esta es la razón por la cual es lícito decir que a Lugones lo mató su Dios, el de su intelecto, de la historia, del amor a la patria, el del orden y de la moralidad, Dios del cual su voluntad trató de huir para ser él, absolutamente. Esta fuga se convierte a la postre en una fuga de sí mismo, definitiva, conforme al carácter atribuido al yo. El hombre moderno no niega a Dios, como acontece con el ateo; lo substituye con su persona o con sus obras. Y la mayor es su propia destrucción.

Delmira Agustini. A pesar de que apenas puede citarse composición alguna suya que se relacione con otra de *Las Flores*, se puede afirmar que el influjo de Baudelaire ha sido en

ella más profundo que en ningún otro poeta hispanoamericano. Quizá ello sea consecuencia de haberlo frecuentado en edad temprana, al revés de Darío, así como aprendemos la lengua materna, de manera que pensamos en ella sin caer en la cuenta, contrariamente a lo que acontece con la extranjera, por el esfuerzo que exige.

En Delmira se une el ejemplo de Nietzsche o el de Guyau, de una metamoral, con el de Baudelaire, que hace de su naturaleza, de su experiencia, más, del puro flujo de su yo, incondicionado, no restringido a experiencia concreta alguna, la trama de su verso, en el cual se ha producido por otra parte la mímesis necesaria, la recreación de aquella realidad en virtud del acto poético, realidad que recibe la forma poética, tomando los términos de acto y de forma en el significado de la Escuela. Delmira Agustini es baudelairiana en este primer significado de la palabra: en que su yo transparece en sus versos, un yo absoluto, por otra parte, carente no sólo de toda preocupación que no sea la de sí mismo, sino puro de toda intromisión, de lo anecdótico como tal, el yo que cumple las exigencias de Husserl, en cierto modo, un yo en que se manifiesta el "flujo neutro de lo vivido, experiencia como tal", el yo trascendental, signo del hombre moderno, uno de cuyos aspectos es la filosofía que comienza por Bergson y prosigue con Husserl y Heidegger.

Rimbaud tenía pues razón, histórica, es cierto, cuando escribía su famosa frase: "Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit", con la cual expresa no tanto la autonomía del yo, cuanto el reconocimiento de que este yo está inmanente y disuelto en lo vivido puro, con exclusión de lo que es racional, lógico, psicológico; un yo desintegrado en la serie infinita de estados de conciencia.

Baudelaire pertenece a lo presente por su individualismo, trascendental, la conciencia de ser único, y por el poder de organizar su existencia y su arte con arreglo a esta forma de vida. Pertenece también a lo pasado por la arquitectura del verso, sabiamente trabajado, por la devoción, profesada conscientemente, al arte, en una palabra, por el elemento reflexivo y por tanto lógico que informa su obra. En lo atañedero a lo segundo, lucha con la estética complaciente de Musset o de Hugo, o con la almidonada del Parnaso. De aquí proviene la malaventura de su vida artística, que es la suya toda, y el que, en cambio, sea tenido por maestro de la estética moderna. Evidentemente

su estética contiene elementos que se pueden llamar permanentes o clásicos, combinados con los exigidos por su época, en proporción tal que el resultado, precisamente por la congruencia de la proporción, es el de una obra clásica. Pero es moderno, de donde procede la infinita resonancia de ella, porque la materia, el verso considerado como obra arquitectónica, se halla vivificado por una forma moderna, se halla animado por un yo que trata de ser absoluto y no meramente deforme o ingente, como era el caso de los románticos, absoluto a pesar de sus vivencias y de los medios expresivos; en fin, porque ha logrado adaptarse a los infinitos estados, muchas veces contradictorios, metafísicamente hablando, del alma contemporánea.

Delmira es baudelairiana ante todo por este aspecto de su verso. También puede advertirse el flujo de lo vivido como tal, no sujeto a la constricción de la conciencia. También en ella la obra de arte traduce una vivencia autónoma, esto es, desprendida, en cuanto a tal, de la experiencia personal de la poetisa, quiero decir una vivencia que tiene su existir, no de la vida de la autora, sino de sí misma, cualidad que la singulariza entre todas sus colegas hispanoamericanas y la torna compasible y próxima a nosotros, "nuestra semejante, nuestra hermana". Delmira canta su erotismo frenético, pero de una manera transobjetiva; hasta puede decirse que el flujo de su confesión es proporcionado a la indeterminación del objeto a que se aplica. Por esto jamás cae en lo vulgar o torpe: al contrario, sostiene, aún en los momentos en que desfallece, la dignidad de su arte.

Otra característica baudelairiana que ha pasado a Delmira, dentro de este orden de las ideas, es el amor-dolor, el amor que no puede ser satisfecho, siempre tenebroso, letal, aún cuando alcanza plenitud. "En tu alcoba techada de ensueños, has derroche / de flores y de luces de espíritu; mi alma, / calzada de silencio y vestida de calma, / irá a ti por la senda más negra de esta noche. // Apaga las bujías para ver cosas bellas; / cierra todas las puertas para entrar la Ilusión; / arranca del Misterio un manojo de estrellas / y enflora como un vaso triunfal tu corazón..."

Según Baudelaire el amor ha de ser fin de sí mismo, lo cual, excluyendo la constitución de la familia, da origen a su esterilidad. Esta concepción no sólo procede, a mi juicio, del platonismo; antes bien tiene su origen en lo que he denominado su individualismo, la facultad de tenerse a sí mismo como a

único, algo así como la aseidad divina. El amor es natural en el hombre; por esto, si ha de cantarlo, ha de ser el contrario a la naturaleza, el estéril, el que evoca la imagen de su hermana la muerte. Por esta razón también resultan más baudelairianas y bellas *Une Charogne* y *Une Martyre* que *Lesbos* y *Femmes damnées* (Delphine et Hippolyte). ¿Cómo logra Delmira aquel plano de irrealidad, dígase de esterilidad, necesario para situarse en el mundo de *Las Flores?* No ha podido influir en la elección de su procedimiento la limitación impuesta por su sexo y por la sociedad en que vivía. La tengo por suficientemente baudelairiana como para haber vencido cualquier obstáculo puesto al puro flujo de su yo, que se manifestaba, como en Baudelaire, por medio de la poesía. El procedimiento estará tomado también del maestro y consistirá en el recurso al poder del sueño. Deben distinguirse, para un mejor ordenamiento de la cuestión, cuatro especies de sueño: a) la alucinación o ensueño en que consiste la locura; b) la alucinación o ensueño producido por la intoxicación de los "paraísos artificiales", esto es, la embriaguez de origen alcohólico, por ejemplo, y que se distingue de la primera, como enseña el clásico, no más que por la duración; c) el sueño producido cuando estamos dormidos; d) y por último el ensueño o sueño en estado de vigilia. El primero, en cuanto a tal, es incomunicable y antinatural, en el sentido en que lo es la enfermedad; es el estado en que vivieron, más o menos largo tiempo, Hölderlin y Nerval. Baudelaire conoció el de los tres restantes, el que le produjo el haxix, por ejemplo; éste, que también es incomunicable, como tal, no es el caso de que sea analizado, por cuanto será extraño a Delmira. En cambio, corresponde detenerse unos instantes en las dos últimas especies, en lo que se puede denominar, respectivamente sueño y ensueño. En el *Poema del Haxix* se distinguen dos clases de sueños: el natural, lleno de la vida ordinaria del hombre, de sus preocupaciones, y el jeroglífico, que es absurdo, imprevisto y representa el lado sobrenatural de la vida. Esta segunda clase tiene su lugar en *Las Flores: Rêve parisien*, y en ella se extrema la teoría estética hegeliana, aplicada en la pieza LXXXVI, *Paysage*, de una forma sin contenido, por así decir, y que precisamente por esta última causa resulta de una belleza luminosa y extraña. Recuérdese a propósito de lo último que la belleza propia de Baudelaire es una belleza tenebrosa. Más importante para la estética baudelairiana es el ensueño, porque es el único

medio de que el poeta ha dispuesto para que en este "mundo la acción sea hermana del sueño". (CXVIII, *Negation de Saint Pierre).* Baudelaire, evidentemente, no ha creado el procedimiento, se ha reducido a aplicarlo, aunque de una manera tan personal y brillante que la ha hecho suya, a pesar de que no utilizará el ensueño como procedimiento estético, al revés de lo que acontece con las obras que de él proceden, *Los Cantos de Maldoror* y aquel otro largo poema también en prosa, que el autor prefirió llamar novela, *A Rebours*, de Huysmans. Precisamente el poema citado, *Paysage*, anticipa las experiencias de des Esseintes, sobre todo en los siguientes versos: "...Cuando venga el invierno de nieves monótonas, / Cerraré por todas partes mamparas y postigos / Para construir de noche mis mágicos palacios. / Entonces volveré a ver horizontes azulados, / Jardines, chorros de agua en los alabastros, / Besos, pájaros que cantan noche y día, / Y todo lo que el Idilio tiene de más infantil..."

Este poder onírico no es efecto de la casualidad; ha sido largo tiempo cultivado, como lo certifican algunos textos de sus *Diarios Intimos:* "Hay que querer soñar y saber soñar. Evocación de la inspiración. Arte mágico...". "En lo moral tanto como en lo físico, he tenido siempre la sensación del abismo, no sólo del abismo del sueño, sino del abismo de la acción, del ensueño, del recuerdo...". Por otra parte opone el ensueño a la acción, más bien al trabajo: "El trabajo inmediato, aún mal hecho, vale más que el ensueño (rêverie)". Este ensueño debe distinguirse del anterior, es el sueño o ensueño estériles, el ensueño irrealizado, al paso que los anteriores, el ensueño que ha producido por ejemplo *Paysage*, el ensueño realizado como tal, el ensueño creador, ser de razón en el cual se unen el sueño y la acción.

Alberto Zum Felde ha hecho notar la facultad onírica de Delmira. Escribe el crítico: (El erotismo de Delmira) es "un constante evadirse de la realidad y del mundo, un ir desesperado tras la forma ideal de su Deseo, un trascender a un trasmundo y a una superrealidad, en cuya noche recóndita se encienden *como los astros del abismo*, las imágenes sobrehumanas de su ensueño... Su poesía es un profundo y anhelante soñar... siente la oscuridad y la estrechez de toda realidad física. Por eso busca evasión desesperada en el sueño, que es el mundo de la libertad ilusoria; pero su condena es tornarse, fatalmente, a la

realidad exterior..." (Prólogo a las *Poesías Completas.* Cf. Proceso Intelectual del Uruguay). Por mi parte creo, a pesar de la autoridad del crítico y de su insistencia en el tema, que no ha distinguido lo suficiente entre el ensueño de la poetisa y el ensueño común de los hombres. Para ellos, para los que ignoran el poder mágico del ensueño, éste es ciertamente una evasión de la realidad, es el mundo de la libertad ilusoria, según dice Zum Felde; mas para los que se hallan en la línea de Nerval, de Baudelaire y de Villiers de l'Isle-Adam, tanto el ensueño como su hermano menor el sueño, constituyen una realidad, y la única muchas veces. Ya se ha recordado el juicio que merece a Baudelaire nuestro mundo, que precisamente separa el ensueño de la acción, que es decir de la realidad. Delmira ha llevado al extremo, ha logrado realizar el propósito baudelairiano de una mímesis-creación. Su universo poético es ni más ni menos tal, poético, fabricado, como el paisaje de la pieza de *Las Flores* que lleva el mismo nombre, un paisaje onírico y por tanto no solamente real, sino creado, destruido y vuelto a crear por la voluntad. Su poesía, esto es, su creación, si se recuerda el significado etimológico que puso de manifiesto Banville, certifica la profunda observación, que estamos hechos de la materia de nuestros sueños. "...de las espumas armoniosas surja / vivo, supremo, misterioso, eterno, / el amante ideal, el esculpido / en prodigio de almas y de cuerpos; / debe ser vivo a fuerza de soñado, / de sangre y alma se me va en los sueños;..." (El surtidor de oro). Quien ha escrito los dos últimos versos ha aprendido que el sueño es la forma suprema de realidad, y nos introduce en el mundo que puede llamarse platónico, el de las Ideas despojadas de toda escoria mundanal, el mundo de las esencias puras, inmarcesible como la Verdad, la Belleza, el Amor. Son innumerables los versos, los poemas hechos de ensueño. He aquí algunos ejemplos: "La intensa realidad de un sueño lúgubre" (Poema sin título). "La noche entró en la sala adormecida / arrastrando el silencio a pasos lentos... / Los sueños son tan quedos que una herida / sangrar se oiría..." (Poema sin título). "¡Imagina el amor que habré soñado / en la tumba glacial de mi silencio!" (Íntima). "Las cavernas del sueño: decid, flores, / ¿no serán... el oasis... de la vida?... (Nardos).

Copio el siguiente poemita, en que se puede advertir la grandeza de la vida onírica: "Fue un ensueño de fuego / con

luces fascinantes / y fieras de rubíes tal heridos diamantes; / rayo de sangre y fuego / incendió de oro y púrpura todo mi Oriente gris. / Me quedé como ciego... / ¡Qué luz!... —¿Y luego, y luego?... —¿Luego?... / El Oriente gris..." (Una chispa). "Seguido la experiencia me ha enseñado / que la sombra da luz y la luz sombra..." (¡Ave, envidia!).

En *Las Coronas* el sueño también se transmuta en realidad. Copio los dos últimos versos: "Yo me interné en la Vida, dulcemente, ¡soñando / hundir mis sienes fértiles entre tus manos pálidas!... (Adviértase la transposición erótica a las sienes). "—...Las noches son caminos negros de las auroras...—". (De Elegías dulces). Serpentina, relegada por el antólogo al foso común que llama Conjunto, es tal vez la más característica: "En mis sueños de amor ¡yo soy serpiente!... // Y en mis sueños de odio ¡soy serpiente!... // Si así sueño mi carne, así es mi mente:..."

El *Libro Blanco* fue publicado en 1907, a los veintiún años de edad, *Cantos de la Mañana* en 1910, *Los Cálices Vacíos* en 1913. Por el simple cotejo de las fechas puede verse de qué modo se adelantaba Delmira a la liberación de las potencias psíquicas enseñada por el superrealismo, a tal punto que no vacilo en ver en él un tardío remedo de lo que en ella es sazonada originalidad. Al mismo tiempo lo ha superado. Alguien ha tenido el torrente erótico de Delmira como la confesión de un temperamento constreñido por la realidad social a que se hallaba condenado. Se habría valido ella entonces del método que puede llamarse gidismo, por la difusión que André Gide le ha dado. Me refiero a la confesión con el lector, a la tendencia de gran parte de la literatura moderna a utilizar la obra como medio para purificar la conciencia, que por la sola virtud de manifestarse en público, queda exenta de pecado; esto es, algo así como la confesión sacramental, y una comunión de culpados. Este método, esta cátarsis, reduce la obra de arte a la categoría de medio, y así como Poe advertía el didactismo de Hugo, puede también advertirse el gidismo de muchos autores contemporáneos. Sigue en pie la enseñanza de Baudelaire: siendo la obra de arte fin en sí misma, no puede atribuirse ni a *Las Flores*, ni a los poemas que se hallan en su misma línea, como lo son los que estudio, un propósito biográfico, clínico, catártico, lo anecdótico, en una palabra lo subordinado. Y es en este sentido como ha de sostenerse que Delmira, aunque se anticipa al super-

realismo, lo excede, porque esta escuela hace consistir la obra, el poema, lo acabado o perfecto, en la totalidad indiferenciada de lo psíquico, en lo que de suyo es informe, porque haciendo proceder el poema del automatismo psicológico, lo convierte no más que en el desdoblamiento y por tanto en la identidad de lo psíquico consigo mismo, y ello lo torna incomunicable, intraducible, por único, puesto que tal es lo psíquico en sí. Tanto Baudelaire como Delmira saben que lo psíquico, así como todo ser, tiene sus límites, que valen tanto como forma, y que cabalmente por medio de esta forma es por lo único que nos resulta inteligible y por consecuencia comunicable. A pesar de sus truculencias, tanto el gidismo como el superrealismo no logran emocionarnos, porque por su mismo carácter incomunicable, resultan válidos solamente para quienes incurren en ellos.

Corresponde por último tratar acerca del destino trágico de Delmira, a la luz de las enseñanzas baudelairianas. La vida de Baudelaire y por consiguiente su ética, según su manera de pensar, se fundan ante todo en la superioridad del arte, de lo artístico y aún artificial, sobre la naturaleza. Conformábase, al discurrir así, con la doctrina procedente de Hegel, y sobre todo reaccionaba contra el positivismo, dominante, de un modo o de otro, en su tiempo, y que más bien debe llamarse naturalismo, puesto que reducía la moral y la estética, al influjo del medio, las hacía depender de él como el efecto de la causa. De este predominio de lo artificial procede su doctrina de la belleza y del amor, por una parte, y por la otra su doctrina acerca de la exaltación de nuestras facultades oníricas. La belleza y el amor son fines en sí, lo cual, traducido al lenguaje de los hechos, los torna estériles. El mundo de los sueños, artificioso y estéril, es por excelencia el verdadero, el único del espíritu. Un destino baudelairiano debe pues moverse dentro de estos dos extremos: la esterilidad y el ensueño. Baudelaire cumplió con él, hasta el fin. Su vida fue un largo desgarramiento de su propia substancia, al cual contribuyeron los seres más próximos y amados: su madre y Juana Duval, cuyas presencias hacían más aguda la soledad en que vivía. Tuvo la sensación física de la esterilidad, hasta la de su propia obra. Pero esta esterilidad no era fracaso, como pudo parecer al juicio módico del burgués, era la consecuencia a la vez que la condición de su mundo de ensueño. Delmira, lo he advertido, hizo del ensueño la substancia de su vida, aunque quizá sea más exacto decir que la substancia de

su larga ensoñación fue su breve vida solitaria, llena de las ansias de su corazón, un corazón que "odiaba la nada vasta y negra", esto es, la realidad de este mundo ni más ni menos. Recuérdese que era mujer de opulenta belleza, cuya "caudalosa cabellera, de oro veneciano, caía en bucles naturales. . ." (Zum Felde), y que acabó por casarse con aquel en quien había despertado "una pasión rayana en el delirio" (Max Henríquez Ureña). Su familia, más perspicaz, había tratado de disuadirla. Pero Delmira cumplía así, valerosamente, con su destino, quiero decir con su forma de vida, con la organización que cada uno de nosotros impone a sus actos. Esta es la ocasión de recordar aquellos versos de *Lesbos*, que a causa, sin duda, de estar inspirados por la ética baudelairiana, fueron objeto de censura por el gobierno de Luis Napoleón Bonaparte, burgués e impotente para comprender todo lo que estuviera más allá de los lugares comunes de la retórica liberal: "De Safo que murió el día de su blasfemia, / Cuando, insultando el rito y el culto inventado, / Hizo de su bello cuerpo el alimento supremo / De un hombre brutal cuyo orgullo castigó a la impiedad / De la que murió el día de su blasfemia". "A los veintiún días de la boda, Delmira se reintegró al hogar de sus padres" (Henríquez Ureña). Entonces se produjo en verdad una huída, pero para cobijarse en una realidad más pura, para volver a los ensueños en que había vivido desde niña. Aquello que había llamado vulgaridad era nada menos que el mundo, contra el cual no podía luchar. Era débil, sin embargo, su corazón de mujer, y de este modo comenzó a ceder al reclamo de la pasión de su marido, del cual ya se había divorciado. Los padres, siempre más perspicaces, se opusieron a la reconciliación, pero Delmira atraída a una emboscada, fue muerta por su esposo de dos balazos en el cráneo. Bien puede verse que, aunque en un orden normal, también murió el día de su blasfemia, cuando hizo a un lado el rito y el culto inventado, el de su ensueño y el de su vocación de belleza y de mujer, puros, estériles. Su muerte es la de una época, la muerte del ensueño creador, que se substituye a la realidad, que es una realidad, hecha de nuestra sangre, de nuestras esperanzas, de nuestros amores.

SILENCIO Y SONIDO EN LA OBRA POÉTICA DE JOSÉ MARÍA EGUREN

Por *Estuardo NÚÑEZ*

UNA de las figuras más preclaras de la generación modernista americana, que ya lleva ínsitos los elementos de superación de esa escuela literaria y en cuya estirpe selecta han bebido las generaciones posteriores, es sin duda la del poeta peruano José María Eguren (Lima, Perú, 1874-1942).

A un libro de análisis estilístico de la obra poética de este autor[1] publicado hace 25 años, queremos agregar ahora, a los tres lustros de su muerte, estas notas sobre su hondo sentido musical.

Sonido real y sonido formal

LA crítica tradicional nos ha habituado a tratar de la sonoridad o de la musicalidad de un poeta, refiriéndose al eco o al efecto rítmico o musical de la forma externa del poema, esto es, a la versificación y combinaciones métricas usuales en él, con sentido tradicional o con sentido innovador. Pero la nueva crítica analítica, que escudriña en la obra poética desde dentro y que se abre paso en la intrincada selva de las particularidades estilísticas de cada creador —sin desconocer que la crítica anterior ofrece caudal muy importante de observaciones para desentrañar esenciales aspectos de la obra de un poeta— adopta, sin embargo, una posición nueva: la de descubrir en el mundo poético del autor las combinaciones singulares y originales de sus imágenes conformadas de sonidos. Investiga la nueva crítica en qué medida una u otra obra poética se nutre más o menos de imágenes acústicas y en qué forma se combinan sinestesias con elementos impropios o desajustados del órgano de la audi-

[1] ESTUARDO NÚÑEZ, *La poesía de Eguren*. Lima, Ediciones Perú Actual, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1932, 140 pp.

ción. Ya desde la segunda mitad del siglo XIX, fueron frecuentes en los poetas simbolistas estas fusiones de percepciones impropias de los diferentes órganos de los sentidos con resultados inesperados de gran fuerza de sugerencia.

De tal suerte, las sinestesias o sean los acoplamientos en la misma imagen de elementos provenientes de diversos órganos de los sentidos, son frecuentes en la poesía moderna. Aunque sólo fuera por ello, Eguren no podría negar su progenie simbolista. Se ha visto certeramente en esta actitud su parentesco con Rimbaud, cuyo famoso soneto tuvo siempre en alta estima. Rimbaud asignaba a las vocales un valor colorista, o sea un elemento visual. Inauguró lo que se llamó la *audition colorée.* Otros poetas ensayaron la "visión sonora", o la táctil, o gustativa u olfativa. Pero tampoco debe desestimarse la posibilidad de ascendiente anterior en el famoso poema "Correspondencias" de Baudelaire. En otras páginas de este libro se examina el profundo culto y admiración que prodigaba Eguren al autor de *Las flores del Mal.* En el soneto "Correspondencias" está ya formulada en parte la teoría de las sinestesias:

. . . .
Los perfumes, los colores y los sones se responden
Hay perfumes tan frescos como mejillas de niño,
Verdes como prados, dulces cual el sonido del oboe;
y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,
que del infinito tienen la expansión,
como el ámbar, el benjuí, el almizcle y el incienso
Que cantan los transportes de un espíritu intenso.

No es, pues, la intención de estas páginas tratar de las combinaciones métricas o de la versificación utilizada por Eguren, que por lo demás es muy libre en este menester, sino de ese otro aspecto preferido por el comentario de su poesía, aparte de la sonoridad externa o real, esto es, el juego del sonido —o de su negación que es el silencio o el intervalo— dentro de sus imágenes o alegorías poéticas. Podríamos así hablar de un sonido interno o formal de la poesía, más significativo, sin duda, que su sonido externo. Ese sonido interno o formal adquiere siempre muy definido contorno en toda poesía hermética. Eguren resulta, de esta suerte, un representante conspicuo de ella. Dentro de su poesía, el sonido no tiene casi valor real

pues queda sólo enunciado como una *forma* poética. Definiendo su estética creadora, el propio Eguren dijo en una meditación: "El sonido es una forma como lo es el color. El paisaje es un compuesto de silencio y de luz; es un misterio extensivo. . ."[2]

El sonido como forma y el silencio dominan plenamente en un considerable sector de esta poesía.

Lírica del silencio

FRENTE a una poesía ruidosa, llena de derrumbamientos y galgas que se desploman, de pífanos, de potros cabalgados, de violentos sonidos provenientes de la naturaleza o del hombre, en una vasta escala de tonos agudos o graves, como es la de José Santos Chocano, la de Eguren ensaya la reacción contra ese esplendor ostentoso y conforma una lírica del silencio, apenas turbado por la melopea suave de acordes de sonidos elaborados en escala musical.

Es de advertir que tanto Chocano como Eguren inciden con deleite en las variadas formas de las imágenes visuales, pero con una diferencia sustancial, pues mientras Chocano nutre su poesía de visiones del mundo exterior muy elaboradas a base de aditamentos coloristas o morfológicos, en cambio Eguren nutre sus poemas del rico almacén de sus imágenes íntimas, reflejos de un mundo interior extraño y misterioso, onírico a veces, profundamente elaborado, con raíces en lejanas experiencias de la infancia y en lecturas que podrían identificarse en Poe, Heine, Maeterlinck, Gómez Carrillo, Pierre Loti, *Los Eddas, Los Nibelungos, El Ramayana* y tal vez D'Annunzio. De allí vendría la atmósfera de su poesía; la teoría de su lírica simbolista se nutre en Baudelaire, en Rimbaud y en Mallarmé.

Tenemos así en Eguren la reacción de una poesía hermética —de ver hacia dentro y de soñar— contra una poesía abierta, sonora y ruidosa, de prodigarse hacia afuera y de nutrirse de estímulos exteriores como la de Chocano. Poesía la de Eguren, que transcurre mayormente en un mundo de silencio iluminado de colores. La actitud que domina es así la de soñar que se ve o es la de ver en su mundo interior: *La vi en el azul de la mañana / La vi en rosados barandales / La vi volver apesarada /*

---

[2] JOSÉ MARÍA EGUREN, "Línea, forma, creacionismo", en *Amauta,* Núm. 28, enero de 1930.

...("La pensativa") *Soñé en las regiones de arcanos mirajes... / ("Alas") Y soñé de un templete bajaban / dos dulces bellezas matinales ...Las vi en el blasón de la poterna / Y al fin las divisé lastimosas* ("Reverie") *...Veo mis luceros rojos* ("Sayonara") *Mis ojos han visto / el cuarto cerrado* ("El cuarto cerrado") ... *Vi un mágico verde con rostro cenceño* ("Las bodas vienesas").

Este carácter de poesía fundamentalmente visual se confirma con otros ejemplos en que ya no es "el ver", sino "el contemplar", "el soñar que se ve" o "el ser visto y llamado" en circunstancias imaginativas y misteriosas: *Me han llamado / ¡dulce horror! las dos Señas* ("Las Dos Señas") *...Y contemplo en tu nimbo canoras sensaciones* ("La barca luminosa") *...¡Lámparas de la abadía! / ¡Cómo me siguen con murientes ojos!... Las lámparas me miran...* ("Hesperia").

En buena parte, la poesía de Eguren transcurre en el silencio. Sus imágenes frecuentes son correlativas a esta actitud: *En la noche de amargura: / qué callada, qué dormida! / la ciudad de la locura: / ...* ("Noche I") *El motete callado / anuncia en el crucero noche yerta* ("Hesperia") *Pasan, luego, a la sordina, peregrinos, lacayos / ...va en azul melancolía / la muñeca ¡No hagáis ruido!* ("Marcha fúnebre de una marioneta") *Y en la racha que sube a los techos / se pierden, al punto, las mudas señales* ("Las bodas vienesas") *El silencio cunde, / las elfas vagan;* ("Shyna, la blanca") *La amarilla corneja llora en la nieve / y en un sueño fenece su grito alado;* ("La comparsa")

La tónica dominante es el silencio, y aún los sonidos que pudieran advertirse son dados "a la sordina", o "fenecen", se "callan" o surge la indicación de no hacer ruido, la invitación a la mudez. Llega el caso de que los personajes hablan, pero con palabras inescuchables:

> Y hablaban las bellas melodiosas;
> pero no se oían sus palabras ,
> Así, su memoria me traía
> las baladas de Mendelssohn claras
>
> ("Reverie")

Musicalidad metafísica

Casi todos los comentaristas de Eguren han estado de acuerdo en anotar en sus poemas un contenido musical más o menos sensible. Jorge Basadre advierte certeramente que "la música en Eguren evoca sólo un instrumento pero arcaico... y con frecuencia sus palabras parecen notas".[3] María Wiesse captando la nota de exquisita musicalidad dominante en el poeta, señalaba el parentesco espiritual de Eguren con Debussy y con Fauré[4] y más tarde, Luis Fabio Xammar ha relatado su experiencia personal de la evocación de la obra de Eguren, o de algunos de sus más típicos poemas, ante el espectáculo del *ballet* de Ravel "Pavana para una infanta difunta".[5] Antes de estos exégetas, Enrique A. Carrillo, que fue sin duda un adelantado en la revelación crítica de la obra del poeta, había hablado de que éste realizaba en sus versos "la transposición musical del paisaje".[6] Recientemente Augusto Tamayo Vargas ha sostenido que la música preside como elemento poético "el encanto de sus *lieder*, bajo la influencia de Schumann; de sus *nocturnos* bajo la influencia de Chopin"[7] y Xavier Abril coincide con las anteriores observaciones en un sutil ensayo inédito sobre "Eguren, poeta oscuro". No han podido sustraerse los críticos a este tópico tan sugestivo, que ya se advierte desde los títulos de los poemas o incidencias dentro de ellos, en que se insinúan temas musicales: marchas, comparsas, rondas, lieder, nocturnos. Pero estos atisbos de indudable acierto no llegaron a sustentarse en una investigación estilística complementaria ni han adentrado en el cabal sentido de la musicalidad egureniana. Quien más se acerca tal vez a la entraña de la experiencia musical en Eguren es un crítico francés, Max Daireaux[8] quien ya deslinda entre

---

[3] Basadre, Jorge, "Elogía y Elegía de J. M. Eguren", en *Amauta,* Núm. 21, Lima, febrero-marzo, 1929.

[4] María Wiesse, "Elementos de la poesía de Eguren", en *Amauta,* Núm. 21, *cit.*

[5] Xammar, Luis Fabio, "Eguren y Ravel", en *Cultura peruana,* Núms. 26-27, Lima, setiembre, 1946.

[6] Carrillo, Enrique A., "Ensayo sobre José María Eguren", en *Colónida,* año I, tomo I, Lima, febrero de 1916; reproducido como prólogo en *La canción de las figuras,* de Eguren, Lima, 1916.

[7] Tamayo Vargas, Augusto, *La literatura peruana,* Vol. II, Lima, Imp. y Lib. de Domingo Miranda, 1954.

[8] Daireaux, Max, *Littérature hispanoamericaine,* Paris, editions Kra, 1930, pp. 154-155.

el sentido musical de Verlaine y Darío —tan frecuente entre todos los demás modernistas incluso Chocano— y la concepción musical en el poema de Eguren, distinta de aquella. "Para él, dice Daireaux, todo es la música y no puede serlo sino así. Un poema es una sonata y no debe sino sugerir como lo hace la música, esto es, no por el sentido de las palabras sino por el acorde de los sonidos. Esta identificación de la música y de la poesía ha sido redescubierta después y puesta en teoría; en Eguren ella es espontánea y en esto es un verdadero creador".[9]

No hay duda que el crítico francés se acercó más que nadie al enigma, pero no llegó a conocer la propia estética musical de Eguren expuesta en una prosa suya titulada "Metafísica de la belleza".[10] Para la concepción del propio Eguren, lo musical adquiere sentido metafísico dentro de la poesía. El poeta no utiliza la música común, sino una suerte de "música supra-musical", de "música extensiva" en que aún es posible la "resonancia muda", o sea una forma poética del silencio, materia tratada en las páginas precedentes. Dice Eguren que "la metafísica de la música *está en otra música* que se desprende de la primera. Como Corot ante un paisaje se abstraía y abocetaba su visión lejana, en la audición de la "Heroica" de Beethoven o en la "Pantomima" de Falla, percibimos *una resonancia* muda que se levanta sobre las notas". Existen pues dos elementos que observamos en la obra del poeta [y que son materia de este estudio] y que también el poeta se plantea teoréticamente en el mencionado ensayo. De un lado, la "otra música" —supra-musical— y de otro lado, la "resonancia muda" —el silencio poético— erigida sobre las notas o emergente de ellas.

Ya Dante Alighieri había perfilado en su *Paradiso* (Canto xxiv, vs. 113-14) el carácter de esa otra música, aquella que sólo es dado escuchar en las regiones excelsas:

> Por las esferas resonó un Laudamus,
> con melodía, como allá se canta

Pero en Eguren aquella música no se sitúa en la región celestial sino en el ámbito de los sueños:

---

9 *Ibíd.*, p. 154.
10 J. M. Eguren, "Metafísica de la belleza", en *La noche*, Lima, 20 de enero de 1931, Núm. 70.

Las parejas amantes
juveniles,
con música de los sueños
ríen.

("La danza clara")

Igualmente Dante hubo de entrever la "resonancia muda" que define Eguren y que éste explota poéticamente con singular originalidad. Dante dijo en su *Paradiso* (Canto xiv, vs. 121-23):

Dentro del luminar aparecido
resonaba en la cruz tal melodía,
que arrobaba, sin ser el himno oído.

Esa imagen de la melodía que no se oye, de la música que se percibe por sentido distinto que el oído, se encuentra con cristalina sugerencia en Eguren:

y hablaban las bellas melodiosas
pero no se oían sus palabras

("Reverie")

El motete callado
anuncia en el crucero noche yerta

("Hesperia")

Tan digna progenie en el sentido musical de Eguren y su fina y original concepción del silencio y de la melodía confieren a la poesía de Eguren una calidad excepcional en el mundo literario hispánico.

Imágenes musicales asordinadas

ALTERNAN con las imágenes de silencio, las que representan sonidos en una suerte de evocación formal y, como veremos más adelante, implican una referencia musical y antes que nada, una elaboración artística en que entran como ingredientes nombres de instrumentos y danzas, generalmente anacrónicos y raros, nombres de diversos tipos de composiciones musicales o la cita de compositores románticos. Obsérvence algunos ejemplos:

Y al compás de los címbalos suaves

("Las bodas vienesas")

Y cuando comienza música rosada

("Colonial")

Yo recuerdo la rondalla

("Los Robles")

Y al oir sus cantos y modulaciones
como de flautines, como de acordeones

("Alas")

En el fondo del convento
lloran, lloran los maitines

("La Abadía")

En el viejo piano, con manos de plumas
festivas canciones a los niños dan...

("Los sueños")

A su oído llegaba la orquesta
de violín, piano y ocarina

("El Estanque")

A la hora de los maitines
principia la angustiosa contradanza
. . . .
Ora avanzan en las fugas y compases

("Los Delfines")

Por las aguas doradas dichosa vuelas
celebrando la vida, con tarantelas

("Efímera")

Modulan canciones santas,
en dulces bandolines...

("Los ángeles tranquilos")

Las rubias de las candelas
principian sus tarantelas

("Las candelas")

Es de advertirse, entre algunos otros ejemplos, un despliegue profuso de címbalos, flautines, acordeones, pianos, violines, ocarinas y bandolines. En esos instrumentos se ejecutan las partituras de música rosada, melodías para cantos, rondallas, maitines, canciones infantiles, contradanzas, fugas y compases distintos, tarantelas, canciones religiosas, para no mencionar otras más.

Entre los compositores hemos visto citado ya a Mendelssohn (en "Reverie"), al que ahora se agregan Beethoven (en "Reverie"), Weber (en "El Pelele") y algunos otros románticos de su predilección:

Y tus risas matinales
se volvieron tristes notas musicales;
y de Schumann vibraciones,
de Chopin tribulaciones
diste al piano...

("Noche I")

y otra vez *La canción de Schumann vesperal* en "Lied II".

Pero dentro de las imágenes los sonidos no son violentos ni rotundos ni siquiera prolongados. Por lo contrario, apenas surgen se estrangulan, se tamizan, se asordinan. El poeta procura ansioso volver al silencio o, en otra alternativa, trocarlos en melodía musical. Las risas que en la naturaleza implican explosión de sonido violento no pueden prolongarse más allá de un efímero instante y pronto se vuelcan en notas musicales, a fin de apagar el tono en suave melodía. El esplendor de la alegría se cambia siempre en arpegio musical.

("Los delfines")

Ora avanzan en las fugas y compases
como péndulos tenaces
de la última alegría
. . . .

Por lo general, los sonidos de la naturaleza van unidos a melodías artísticas:

En la noria de la vega
Las risas y las dulces pastorelas.
Por los lejanos olivos,
amoroso canto de caramillos...

("Los Robles")

La música rompe de canes y leones
. . . .
Y al compás de los címbalos suaves
. . . .
Y al compás alegre de enanos deshechos
se elevan divinos los cantos nupciales

("Las bodas vienesas")

Sólo pocas veces surgen voces aisladas, de hombres o seres misteriosos, aunque con nota crepuscular de melancolía, y un tanto asordinadas por la distancia:

Cuando tiembla la noche tardía
en los arenales y los campos negros,
se oyen voces dolientes, lejanas
detrás de los cerros

("El dolor de la noche")

Pesarosas
como trenos y llantos
se sienten voces

("Pedro de Acero")

Alguna vez se advierte la nota de alegría en esas voces siempre tamizadas por las sombras crepusculares:

Balcones hay en la tarde llenos de luces moras,
donde ríen las niñas poéticas, bullidoras

("Balcones de la tarde")

Onomatopeyas

Mas en la mayoría de las situaciones poéticas en que existe referencia al sonido aislado, éste no proviene de voz humana y, antes bien, muestra claro valor onomatopéyico. Habremos de distinguir entre la onomatopeya aproximada, como cuando se imita el sonido de la naturaleza con palabras de cercano efecto acústico (como *rumor* de tábanos), y la onomatopeya pura y propia, o sea la palabra formada para significar el sonido o ruido mismo (como *retintín*). De lo último hay ejemplo casi único en "Juan Volatín":

> Juan Volatín, el duende vida vana
> comienza su enojoso retintín
> . . . .

De las onomatopeyas aproximadas se encuentran más frecuentes ejemplos:

> Pica, pica
> la metálica peña
> Pedro de Acero
>
> ("Pedro de Acero")

> Sonó la campanilla clara
> seguida de dulce rumor
> de los tábanos. . .
>
> ("Antigua")

Sinestesias

De otro lado, las *sinestesias* o sean los acoplamientos en la misma imagen de elementos provenientes de diversos órganos de los sentidos, son frecuentes en la poesía de Eguren. No oculta en ello el poeta su parentesco con el simbolismo. Por lo general, además, en las *sinestesias* de Eguren entran primordialmente elementos acústicos. Algunos ejemplos nos pueden ofrecer singulares combinaciones de esta índole:

y al oir sus cantos y modulaciones
como de flautines, como de acordeones;
de mil instrumentos notas de pintura

("Alas")

Vemos en el ejemplo precedente cómo se ayunta en una imagen sugestiva el elemento acústico (canto, instrumento) con el visual (pintura). Y a la inversa el elemento visual (contemplar) se acopla al auditivo (canoras) en este pasaje:

Y contemplo en tu nimbo canoras sensaciones

("La barca luminosa")

Podría encontrarse hasta una *sinestesia* de triple combinación, oído (oigo), olfato (aliento) y tacto (frío), como en estos versos:

Háblame, Hesperia!
Oigo tu aliento frío

("Hesperia")

Lo dominante en las *sinestesias* aquí examinadas y que no son muchas a lo largo de toda la obra del poeta, está constituido por los elementos acústicos, con lo que se advierte una utilización sutil y original del sonido. Otras imágenes de semejante naturaleza corroboran la culta elaboración de los elementos acústicos:

Con agudas voces
y desgarradoras,
tembló su sirena
en las quemadas horas.

("La nave enferma")

Cantaron las puertas
con sonido de tristes metales
. . . .
Se cierran las puertas
con sonido triste y obscuro

("Las puertas")

Y se escuchan borrosas de canes
las músicas bravas.

("La Ronda de Espadas")

Contrapunto de silencio y melopeya

En un juego ingenioso y sugestivo de silencio y melopeya transcurre buena parte de esta poesía, en la que domina insistente una musicalidad interna. Suaves cadencias, sonoridades agudas y aisladas e intervalos silenciosos se reflejan en las imágenes surgentes en el seno del poema, con la más honda fibra de musicalidad imaginística. Ahondando en este aspecto, un poeta insigne de nuestros días, T.S. Eliot, ha dicho: "El uso de temas recurrentes es tan propio de la poesía como de la música. Existen posibilidades para el verso que tienen cierta analogía con el desarrollo de un tema a través de grupos diferentes de instrumentos; hay posibilidades de transiciones en un poema comparables a los diferentes movimientos de una sinfonía o de un cuarteto; hay posibilidades de un arreglo contrapuntístico del asunto y materia". Tales posibilidades se pueden dar en la poesía de Eguren, quien ha realizado una inconsciente arquitectura musical en algunos de sus poemas, donde suele dominar una armoniosa concordancia de sonidos contrapuestos. En una composición casi única, por su estructura y su originalidad, que es "Marcha fúnebre de una marioneta", se combinan —en un contrapunto de imágenes acústicas— elementos de onomatopeya con silencios y silencios con melodía. Veamos ese juego sinfónico en imágenes:

Suena trompa del infante con aguda melodía...
. . . .
Se levanta plañidera
la carroza delantera

El comienzo onomatopéyico alterna a continuación con larga pausa de silencio:

Pasan luego, a la sordina, peregrinos y lacayos
. . . .
Va en azul melancolía

la muñeca ¡No hagáis ruido!
. . . .
Se diría, se diría
que la pobre se ha dormido

Pero el silencio cesa bruscamente al aparecer una plenitud de sonidos melódicos apropiados al baile:

Y Paquita siente anhelo de reir y de bailar
flotó breve la cadencia de la murria y la añoranza,
suena el pífano campestre con los aires de la danza.

La danza campesina suspende su ritmo para volver al silencio:

con silente poesía
va un grotesco Rey de Hungría

Y finalmente concluye con otra onomatopeya y con melodía intensa y aguda que reinicia la danza extraña y melancólica:

En la trocha aúlla el lobo
cuando gime el melodioso paro bobo.
Tembló el cuerno de la infancia con aguda melodía
. . .Y Paquita danza y llora.

Claras notas impresionistas de procedencia musical muy neta han invadido los pasajes de esta composición, reveladora de la firme cultura musical del poeta. Eguren caló muy hondo en los secretos más íntimos de aquellos compositores musicales que fueron contemporáneos del simbolismo poético. La evocación de la *Pavana para una infanta difunta* surge inevitable al leerse la "Marcha fúnebre de una marioneta" de Eguren y al corroborarse con la admiración que profesaba Eguren a Ravel y a Debussy.

Verdadera transposición poética "debussiana" hallamos en "Lied III", de fina y vaga semejanza con "La cathédrale engloutié":

En la costa brava
suena la campana,
llamando a los antiguos
bajeles sumergidos

Además, en "El Dolor de la Noche" asoma —dice con fina observación José Jiménez Borja— "el asunto del bosque perdido en el desierto paralelo al tema de 'La cathédrale engloutié' de la leyenda bretona y digno por igual de la música debussyana":[11]

Cuando tiembla la noche tardía
en los arenales y los campos negros,
se oyen voces dolientes, lejanas
detrás de los cerros.
Es el canto del bosque perdido,
con la gama antigua de silvestres notas...

Estas observaciones sobre el sonido conducen a establecer en la poesía de Eguren un paralelismo con la técnica del *Ballet* que se utiliza en sus poemas. El movimiento de figuras silentes en un marco escenográfico fantástico y sugerente y que siguen el ritmo de un fondo musical, desenvuelve la insinuación de un motivo poético. Como el de muchos otros poemas de Eguren ["Lys", "La danza clara", "La comparsa" y "Colonial"] sería bello tema de ballet burlesco, éste de "El Duque":

Hoy se casa el duque Nuez;
Viene el chantre, viene el juez
y con pendones escarlata
florida cabalgata
. . . .
dan sus gestos, sus gestos, sus gestos
y la turba melenuda
estornuda, estornuda, estornuda,
. . . .
y hacen fieros ademanes,
nobles rojos como alacranes;
concentrando sus resuellos
grita el más hercúleo de ellos:
¿Quién al Gran Duque entretiene?

La insistencia en el gesto y el ademán, el especial tratamiento de la actitud ridícula en las maneras y los arreglos, la indumen-

[11] José Jiménez Borja, "Eguren, poeta geográfico", en *Letras,* órgano de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, Lima, 1952.

taria de los personajes y hasta el deliberado uso de rimas ripiosas contribuyen, dentro de la movilidad silenciosa del conjunto, a ofrecer la nota burlesca al mismo tiempo que el rítmico compás de las reiteraciones tríplices. Sólo el estornudo y una voz final bronca han cortado el silencioso despliegue de las figuras. Esta vez las figuras están sin canción pero con ritmo.

Después de lo expuesto, quedan explicados dos títulos muy particulares y acertados de los libros de Eguren: *La Canción de las figuras* y *Rondinelas*, muy afines a su honda sensibilidad musical. La canción y la rondinela asoman por dondequiera para ofrecer su matiz melódico y delicado, pero ellas alternan con largos y maravillosos despliegues de silencio, con verdaderas *sombras* (otro título suyo), de sonidos, en una arquitectura de próxima estirpe musical.

POESÍA Y POETAS DE VENEZUELA

Por *Pascual PLÁ Y BELTRÁN*

No ha mucho, bajo este mismo título, hablaba yo de tres importantes poetas venezolanos: Luis Barrios Cruz, Vicente Gerbasi e Ida Gramcko. Hoy, con la misma emocionada —o apasionada— sinceridad, voy a hacerlo sobre cinco poetas más jóvenes, sobre cinco signos que, de una o de otra manera, tienen ya un puesto definido dentro de la poesía venezolana. Ellos son: Matilde Mármol, José Ramón Medina, Rafael Ángel Insausti, Escalona-Escalona y Ernesto Jerez Valero.

Matilde Mármol

Como el que por la noche desanda su sombra, y es una piel alrededor de algo, Matilde Mármol, venezolana ungida de dolor de Universo, "llena la boca de deshaucios" y desde el catafalco de su exilio, lanza, en postrero alarido animal, su "Humana Dimensión", o lo que viene a ser lo mismo: la raíz, el estremecimiento último del ser en el que se funde, con piedad cristiana o con fiereza apocalíptica, la mente con el animal que la honra. "Aquí me estoy muriendo de destino", dice. "Puede venir todo el dolor del mundo a morderme en las sienes". O: "Cuando desciendo hasta mí, las manos se me llenan de espanto".

La poesía de Matilde Mármol, como la de César Vallejo o la de Gabriela Mistral, es más raíz que ala, más furor que fulgor, más espíritu que conciencia; tiene siempre como una desgarradura de parto o como un dolor cósmico (un dolor que no cabe en la intención del dolor, que crece y crece hasta herirnos en el mismo centro del alma); una poesía que no es enigma, pero que surge desde más abajo de los huesos:

"Quisiera dignamente
poder decir al que pasa
que aquí está todo final
y al filo ya de no ser más;
yo, la primera,
y luego, el pan, los libros,
mi cuaderno y la sangre que ya
no quiere sostenerse".

Y después, esta rotundidad tan vallejiana: "...igual de manos, de cuaderno de todo — de nada". No importa su atroz ternura. Matilde Mármol parece vivir, más que de vida, de su propia sustancial muerte.

A menudo se le encabestra el alma, y la memoria de la patria —ella, Matilde Mármol, ha navegado el mítico Orinoco y ha peregrinado durante varios años por toda la América del Sur— se le agolpa al costado y el furor, entonces, se le trueca en íntima e indecible ternura, y piensa en la desnuda pureza del Ávila, y quisiera llorar de memoria sus calles, sus piedras, sus cimientos, su cuerpo herido de mercaderes, para que nada suyo quedara de rodillas:

"Puede ser que yo imagine, puede ser
que no necesites de mí
para alzar tu sollozo.
Pero hasta aquí sube tu vientre
acongojado
y enloquece no saber
dónde empieza tu lloro
ni cómo te socava".

"Sólo aullarte, gemirte, padecerte,
gruñir y barbotar tu inocencia
patria lejana y mía".

"Es para sufrir
que destapo tu duelo,
para poner al día mi conciencia.
Jadeo en tus prisiones,
pongo el oído a tu dolor,
rezo y tiemblo.

Porque no puedo morirme
rezo y tiemblo,
porque no puedo despeñar un trueno".

"Pienso en tu inocencia,
en la desnuda pureza del Ávila
y quisiera
llorar de memoria tus calles,
tus piedras, tus cimientos,
tu cuerpo herido de mercaderes,
para que nada tuyo quedara de rodillas".

Mas inmediatamente, y apoyándose en aquellas palabras de Romain Rolland "mi patria está dondequiera se halle amenazada la libertad", elevará sus ojos y cantará en eminente poeta civil:

"Venid mujeres, niños,
novias de trenza azul,
ved cómo mueren de inenarrable
muerte los hombres a deshora.
Venid, os digo, y traed
vuestras manos con lágrimas póstumas,
¡que la muerte está barriendo el horizonte!,
¡que la Muerte está barriendo el horizonte!. . ."

Contra lo que pueda creerse, en "Humana Dimensión" no hay retórica. Hay una quemazón y una lanzada. Y una inequívoca ascendencia: César Vallejo. Aunque también, en el siguiente poema, se evidencia un eco bastante claro de León Felipe:

"Por último
me he quedado sin Cruz,
sin Brahma, sin Buda
y sin Oráculo.
Voyme a pie, ligerísima,
huera de dogmas,
ventilada la deuda aristotélica,
gusano en abstracto,
dios de mi propio templo,

hermana de mis hijos,
infinita por fin, al fin principio.
Recién
pesa toda mi eternidad".

La idea que Matilde Mármol tiene de la poesía, o de lo que cree debe ser la poesía, es bastante clara. "Pienso que para ser poeta —asegura— se necesitan un bien estructurado andamiaje interno y algunas ideas claras en la cabeza. La Poesía es oficio duro, recio, no un don del cielo. Hay que tener las ideas claras, repito, pues son éstas las que vertebran la poesía, las que le dan esa desnudez exacta de lo intensamente meditado".

Leyendo los poemas de Matilde Mármol se me ocurre pensar que ella, como César Vallejo, acabará al fin por decirnos: "En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte". O lo que poco más o menos viene a ser igual: "¡Llena la boca de deshaucios, fuérame bien morir!"

José Ramón Medina

Lo que primeramente cabría destacar en la poética de Medina es su entrañable coherencia, la íntima y maravillosa estructuración que se observa en cada una de sus obras; luego, su aliento tan decididamente humano: el hombre, la llaga viva del hombre, el fuego indestructible del hombre con sus amables o violentas solicitaciones pugnando no solamente por existir, sino por realizarse, por cumplirse, por prevalecer. Porque este poeta se mueve y busca siempre en el centro de la realidad, en el mismísimo corazón de la vida. Canta lo que vive. Cuenta lo que siente. Su poesía parece ser y es, fundamentalmente, experiencia:

"Decimos: no hay paz, no hay descanso
para estas pobres manos,
para estos pies con prisa,
para este pecho solo.
Y tú escuchas y callas.
Y tú callas, solemne, en tu grandeza".

Otro poeta venezolano —Rafael Ángel Insausti— ha fijado así la trayectoria lírica de José Ramón Medina: "De un mun-

do de niñez maravillada y feliz —ha escrito—, presente en los primeros poemarios, fue el tránsito a otro de gravedad precoz, aprisionado entre signos y murmullos familiares, que, de puro leves y misteriosos, parecían la secuencia leve y misteriosa de un sueño. De ahí en adelante advino el desasosiego frente a los problemas que se hincan en el pensamiento y en la carne y cifran la angustia toda del hombre".

En los primeros libros de Medina *(Edad de la esperanza, Rumor sobre diciembre, Víspera de la aldea, Elegía, Parva luz de la estancia familiar, A la sombra de los días)* se advierte, si no la presencia del gozo, sí, al menos, el eco del gozo, una como levedad de añoranzas; mas a partir de *Texto sobre el tiempo,* galardonado, en España, con el Premio Boscán, Medina entra en los dominios de las pavorosas interrogaciones, en un clima de angustia, casi de terror, donde caben todas las formas de la inquietud y de la inseguridad humanas, y desde allí, los pies y la cabeza y el alma en el fuego, dice, dirá:

"Oh, señor, desde tu limpia noche
mira esta noche triste en que invocamos tu nombre,
mira esta pobre carne en que moramos,
no hay sangre donde puedas posar tu pie libremente. . ."

¡No hay sangre donde Dios pueda apoyar sus pies libremente! Todo ha sido golpeado, humillado, vencido, esparcido. Existe, en el pecho del poeta, una identidad de desamparo y de angustia. Vive, se siente vivir y morir en una especie de destierro, o de exilio, superior a las mismas posibilidades agónicas del hombre. La vida es para él como una cárcel tejida con redes, con huesos inútiles, con desoladas sangres ciegas. Hasta que no cruce la noche y llegue al vagido de "En la reciente orilla", todo exudará en él como una tremenda y horrible frustración. Y se desangrará así, como un pájaro:

". . .como si
un viento poderoso te quitara
espacio para amar, y a golpes
fueras haciendo un hueco, una muralla,
defendiéndote a solas, defendiéndote
en el poema escrito, en el papel
que tantas veces cae afuera para

que vengan unos pies con prisa,
unos pies y lo desgarren y lo echen
a morir..."

Esos "pies con prisa", claramente se advierte, no son los de Dios; son los horribles pies de nuestra diaria existencia. Y añadirá:

"Y es hora de pensar. Es hora
de cerrar los ojos para ver
donde andan tus recuerdos, donde
has puesto aquellos trajes, aquel sombrero,
aquel zapato viejo, tu bufanda...",

para concluir:

"Y Dios que te vigila está en tu sueño".

Con este verso, impresionante, Medina nos da la medida temporal en su poema.

Férreo de pies y de manos e indómito, pero matizado de dolor de universo ("un hombre puro y cierto, como un hombre"), toca y besa su lugar en la Tierra, entra en *La voz profunda* —uno de sus libros más estremecedores—, ahincándose en la angustia pero también en la esperanza y en el coraje humanos, para que "¡hay, que la guitarra diga llanto y canto!", y:

"La verdad, a veces, cae de las manos, tropieza
ese gran manto oscuro, niega al espejo
sus furias humanas, sus recios manotazos palpitantes.
Pero no estamos indefensos: nuestros cuerpos
son como arcos elásticos, creadores,
vigilando el descarnado párpado, la arcilla
crecida del tobillo, la rosa trémula del pecho.

Yo te busqué, yo perseguí tus signos como un joven toro rojo".

Si para uno de los padres del existencialismo, Kierkegaard, el individuo está absolutamente aislado frente a Dios, para José Ramón Medina, según patentiza en su último libro *En la reciente orilla,* Dios es una especie de compañero en la soledad

del poeta. La soledad del poeta "es un arduo quehacer, sin tregua, sin reposo". Un permanente batallar. Pero Dios está allí, cercano a su fatiga, acompañándolo en su tránsito: "entre la vida y la muerte, entre la duda y la fe, entre el clamor y la afirmación". Mas al lado de esta revelación, de esta como conciencia de la trascendencia, él —el poeta, el hombre— tiene también conciencia del existir, no como mera individualidad humana sino como hombre en relación con los demás hombres. Y dice: ". . .el desasosiego mismo del hombre sumido en la historia colectiva que le pertenece, no ya como ser aislado y recóndito, sino como fuerza debatida entre poderosas relaciones humanas. En esto afirmo dos cosas que para mí son irrenunciables": "un fondo religioso. . . , y mi condición de hombre que se debe a su tiempo y a su país". En eso consiste lo esencial de su mensaje: en un acercamiento o búsqueda de Dios, pero sin renunciar a lo humano; en un sentir el peso de la existencia, de la trascendencia, y a la vez la angustia de todos los seres vivientes.

Finalmente, Medina sacude su miedo, sale desde las cuevas del espanto y entra en las zonas de la esperanza; desde allí, puro e insobornable, cantará:

"Eres como un arco tenso, descubierto
por la sangre de otras lejanas voces,
y simplemente estás bajo la luz,
redimido por la mano invisible que te aclama.
Si pudieras, soltarías la premura del vuelo,
el averío que habita tu exacta claridad".

José Antonio Escalona-Escalona

TRAS un sereno rostro de arcilla, de trabajada greda, este hombre semeja una esfinge. Mejor, un pequeño universo, con sus tierras, sus valles, sus ríos, sus montañas; con su cima y su sima, su polvo y sus estrellas. Parece vivir (este hombre) en un reducto. Pero quizás eso sólo sea una máscara. Tal vez para llegar a la total hondura del hombre (de este hombre: Escalona-Escalona), a su tumultuoso río escondido, a su sinceridad, a su autenticidad, a su verdad, fuera preciso abocarnos a su obra poética; porque allí —o aquí— en su obra poética, por más que intente domar su pasión, encanecer su fuego, el fiero corazón se le desborda, se le pone al desnudo, y lo que nos había parecido

tocar como un hielo no era, en rigor, más que sometido fuego, pasión o furor ordenado.

Escalona-Escalona nada deja al azar en su poesía. Nada fía al acaso, al azar. Todo en ella está tamizado, como embridado por un intenso rigor formal, emocional. En ella, aparentemente, el mundo de la razón impera sobre el mundo de la pasión. Esa puede ser otra máscara. Máscara tras la que el poeta pretende disimular su angustia, su furor y hasta su posible entusiasmo.

Hasta llegar a "La Inefable Compañía" —a la soledad compartida— la constante de su temática es la soledad: "Isla de Soledad", "La Soledad Invadida". Mas esa soledad invadida, ese avasallamiento aparente de su reducto hasta entonces invicto, ha sido solamente resquebrajado por ella, que no le es extraña, pues que parece venir desde los adentros de él, desde la eternidad de su tristeza. En verdad, su reducto no ha sido abatido. El poeta (el poeta Escalona-Escalona) vive en relación con los hombres, con la sociedad, pero su intimidad sigue siendo un insondable reducto: "Desde que tú y yo no somos dos, sino una sola vida", le dice a Ella. O sea que el poeta la ha fundido, la ha moldeado, la ha hecho "una" con su soledad y su tristeza; la ha convertido, como diría Unamuno, en su irremediable costumbre. Aunque ha concedido, puede decirse que no ha cedido. En lo más profundo sigue siendo: "Isla de soledad en mar de olvido".

No busca Escalona-Escalona la soledad como paz, sino como clima para la creación. La máscara le sirve para disimular angustia, emoción y timidez. Hasta la tierra amada —"Tierra del corazón en el destierro"—, es una "isla de soledad reconquistada". Y seguidamente dirá:

> "Por recobrar la soledad, mi espíritu
> despojé de la flor de lo mudable".

Y de pronto, el opacado soterrado clamor:

> "¿A quién mirar, si todos los caminos
> abiertos por la luz de nuestros ojos
> los destruyó la sombra devorante?"

¿No es éste, el de Escalona-Escalona, el acento de un acendrado pesimista? ¿No dice su voz soterraña, entre líneas, mu-

cho más de lo que aparenta decir? ¿No fluye como un animal doloroso por debajo de sus palabras? ¿No tiene algo de fiero socavón quevedesco? Evidentemente. En "Sombra del Cuerpo del Amor" hay el espanto de quien no cree en la eficacia del grito. Grito y angustia se la ahogan al poeta en el mismo espanto de las raíces. No importa que la belleza le enceguezca al decir:

"¿De qué sirvió su cárcel al aroma
y su espinoso cerco a los jardines?",

la verdad es que lo mismo el aroma que el jardín, en su pureza simbólica, serán invadidos y pisoteados.

Pienso estudiar detenidamente, algún día, el sentimiento de soledad en la poética de Escalona-Escalona. Baste hoy este brevísimo comentario a "Sombra del Cuerpo del Amor". Para concluir, sin embargo, deseo repetir las siguientes palabras escritas por mí en un anterior comentario sobre el poeta: "Su poesía, decía yo, podrá sernos más o menos afín. Lo importante es saber penetrar en ella y descifrar su íntimo milagroso significado, que, como ha confesado el propio Escalona, no es otro que mientras el hombre ame, sufra, sueñe, espere o desespere, la poesía conservará su vigencia".

Rafael Ángel Insausti

UNA castigada, desnuda, estremecedora sensibilidad; una clarividencia en sucesión de imágenes; un fuego domado en esencias, en encadenadas vivencias. . . ¡De pie, sobre la sombra! De pie sobre lo oscuro e innominado del mundo, poniendo nombres, en sucesiva espectación alada, al ser, al existir: ala, luz, pecho, hombre. Pero:

"Yo tengo el corazón
a los pies de la vida".

Poesía desnuda: verdad. Más que rebuscada afectación: precisión, concisión. El poeta creando, creyendo en lo que crea. ¿Crear no es una de las más hermosas y apasionadas formas del creer? Por ello desde su primitiva vejez fantástica, desde la ul-

timidad de su conciencia, Rafael Ángel Insausti, en plenitud de poeta y hombre, indagará, clamará, interrogará:

"¡por qué se hace tan negra
la luna en las guitarras!"

Y "famélico en la sombra" o de pie sobre ella, "a los pies de la vida", denunciará que "alguien está enterrando la alegría, el amor", y que como invisible muro se levanta:

"En gozo, en vida, en llanto,
en muerte, amor y olvido,
la soledad del hombre".

Con lucidez aterradora (¿lógica? ¡Por qué no!) el poeta, este poeta, se adelgaza, entre rilkeano y juanramoniano, en pos del hallazgo, del particularísimo acento, movido por un duende gracioso pero implacable, domador del rayo y robador de las tinieblas, estructurador y ordenador del caos, cambiando "sencillez por sencillez hasta llegar al hombre más completo, pasando de la inocencia primitiva a la conciencia última".

"Lo que indica pasión —ha dicho y repetido Juan Ramón Jiménez—, indica conocimiento". O sea que la pasión en el poeta viene a ser una forma del conocimiento. Insausti, en "De pie, sobre la Sombra", nos da la medida de su profundo conocimiento a través de su ilimitada pasión.

Insausti ha recogido últimamente, en ordenación y depuración definitivas, la totalidad de su obra: "Brisa del Canto", "Aire de lluvia y luz" y "Conjuros a la Muerte". Los "Conjuros" vienen ahora enriquecidos con once nuevos importantísimos poemas, entre ellos ese tan sustancial y escalofriante que lleva por título *De pie, sobre la Sombra.*

"Brisa del Canto" está integrado por siete sonetos o saetas, impregnados de vívidas levedades, de tamizadas y angustiadas melancolías, como *Luz del Silencio*, en el que dice:

"Quiero entrar en la noche, no sentido
con ese pensamiento que me abrasa
y que anhelo olvidar, pero no olvido,
que se ansía nombrar, y no se nombra:
oculto serafín, secreta brasa,
¡rosal tuyo quemándose en la sombra!"

En "Aire de lluvia y luz" predomina el romance, la delicada canción; es la parte del libro donde se patentizan más hondamente ciertas afinidades espirituales de Rafael Ángel Insausti con el sutil poeta de Moguer, en la intención, en la fogosa y embridada depuración:

"Sangre mía, hoy te subo
lentamente a lo eterno:
¡cornamenta de fuego,
relámpago en las manos
oscuras de los dioses!"

Pero es en "Conjuros a la Muerte" donde el poeta, desde su "niebla de huesos", entra y toca su total intemperie, su personalidad desgarrada y última:

"Hoy me olvidé en el hombro
de una mujer. Hoy pude saber cómo son quietas
las eternas colinas del Sur. Los vientos iban
con temblorosa carga de sol. Yo les daba
la sed, el feliz vértigo de los remotos días".

O en el poema *De pie, sobre la Sombra:*

"¡Ah! Pero inútil pensar: No es ella.
O también: Estreché su cintura.
Porque la vida sabe amar como nadie,
y nos toma,
y somos suyos,
y está de pie, sobre la sombra nuestra".

Y este grito espantoso, pleno de humildad y renuncia, testimonio de sus pasos en los días, de sus fundidas huellas con el cosmos:

"Vine un instante. Nadie
dirá que me vio. Nadie".

Esto es, en fugacísima síntesis, el canto de ese pastor de sueños llamado Rafael Ángel Insausti, el "canto del hombre, cielo total de la palabra".

Ernesto Jerez Valero

JEREZ Valero se mueve entre la desesperación y la esperanza, entre la negación y la afirmación. Puede decirse que él, como ser humano, no sabe lo que quiere; pero que sabe, como ser humano, lo que no quiere. Su voz es como un duelo. En ella se entrecruzan el sí y el no del hombre: el sino. Y ese sino le empuja, le lanza a borbotones hacia lo ancho y hondo de la vida. Por sus adentros circula un miedo y un fuego: la mística del redentor y la soledad del asceta, la pasión social y el horror del hombre acosado, golpeado.

Sus temas de preferencia son la soledad y el hombre: "La Soledad del Hombre". Siente la soledad como *mujer-madre-ternura*, y le habla, y la acaricia, y le besa el más íntimo hueso poniéndola de pie por ser la constructora del hombre. Y le dice:

"Eres la abanderada de la noche, que marcha iluminándola;
eres la poesía de la existencia del hombre verdadero,
del que lleva en sus manos aprisionado el mundo como un juguete inútil
y a la muerte en la suela del zapato o en su bolsillo roto..."

Jerez Valero va irremediablemente, con terquedad asombrosa, del corazón del hombre al corazón de la soledad; todo en su obra es un levantarse y un caerse, un encumbrarse y un derrumbarse eternos. Así, en *Dos poemas para contradecir la soledad*, dirá: "...mientras el hombre vaya por la tierra sangrando como un Cristo, ni la mano sagrada de mi padre ha de poder lavarme esta tristeza". Y en *Plegaria para pedir por el Hombre:*

"Aquí estoy con tu arado y tu semilla, pudriéndome de dicha;
puedo decir, por fin, que te he encontrado, profeta de los náufragos;
hombre desnudo y sólo a medianoche, cómo al palparte el pecho
hay una espada fuerte hecha pedazos por los árboles duros de la vida,
cómo al tocarte el pelo emergen las montañas de tus manos,
cómo al oir tu risa inexplicable te aturdes de alegría,
cómo al tocar tu sombra ves la sombra de Dios sobre la hierba!"
"¡Oh, pez sonoro, hombre, sólo tú puedes ir a cada instante de visita
(a tu alma!"

Mas en *Canción,* desde el hondón sin límites de su poza, confesará:

> "Yo ensayo la alegría para engañarme,
> para hacerme creer que voy contento,
> para reir como el azul y el agua,
> para cantar como el turpial y el viento;
> pero ¡ah! la noche cruje, se eleva,
> la noche y su puñal acribillándome.
>
> Ay, esta noche mía, noche perenne,
> noche a cualquier instante, a toda hora,
> noche para llorar sobre mi pecho,
> noche sin madrugada, oscura y sola".

Y otra vez, desde esa noche perenne suya, emergerá furioso, debatiéndose por alcanzar la luz: "Hoy deseo solamente recordarles a todos desde el último piso de mi dicha, que hay un árbol erguido en cada patio para vencer la soledad del hombre".

Su poesía, más en la intención que en la forma, se nutre de dos remotas ascendencias: Vallejo y Neruda. Y de una descendencia: la personal, original manera de expresarse de Jerez Valero. Su voz más pura está en su ilimitada piedad; su voz más honda, en su acendrada americanidad.

Libros y Revistas

LIBROS

Por *Mauricio DE LA SELVA*

JEAN SARRAILH, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII,* Edit. Fondo de Cultura Económica, 788, págs., México, 1957, Sección de Grandes Obras de Historia.

A los títulos *Erasmo y España*, de Marcel Bataillon, y *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II,* de Fernand Braudel, la misma casa editora añade el que comprende la obra del escritor y catedrático francés Jean Sarrailh: obra que fue publicada en francés en 1954 y que ahora se publica en español ilustrada por doce láminas.

Sarrailh escribió *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII* después de que, durante más de diez veranos, se vio obligado a trasladarse a Madrid para hurgar en archivos y bibliotecas a fin de enriquecer sus investigaciones con el mayor número de datos adecuados al tema.

Leyendo el libro de Jean Sarrailh se llega a la conclusión de que es uno —si no el más— de los títulos que mayor documentación recogen sobre la España de la Ilustración, sin embargo, el mismo autor juzga que su obra "no pretende ser exhaustiva. . . reúne cierto número de informes útiles y de textos dispersos, poco conocidos o inéditos. Habrá que considerarla —dice— como un punto de partida, como una introducción a nuevos y múltiples trabajos, como una guía y una ayuda para los historiadores y las obras de síntesis del porvenir".

Contra la crítica europea que presenta a España "como un país excepcional, que da una nota discordante en el concierto universal", es que Jean Sarrailh insiste repetidas veces haciendo notar que durante el siglo XVIII España vivió las mismas experiencias espirituales que los demás Estados europeos.

Demuestra que si bien es innegable cierto atraso en diversos aspectos científicos y culturales, hay un fuerte núcleo de hombres ilustrados que, conociendo el progreso en el extranjero, se resuelven a luchar "con todas las fuerzas de su espíritu y con todo el impulso de su corazón" para sacar a España del estancamiento cultural en que se encuentra. Entre ese núcleo de hombres ilustrados señala a Jovellanos, Cavanilles, Feijóo, Cabarrús, etc., aparte de extranjeros asimilados por el Estado español, tales como Ward y Bowles. De Jovellanos cita constantemente sus famosos *Diarios*, y de Cavanilles sus no menos importantes *Observaciones*, en ambos —asegura— "palpita el corazón de la España que sufre". También cita los escritos de los individuos que pertenecen a las agrupaciones provincianas reconocidas como Sociedades de "Amigos del País", las cuales se extienden en forma fraternal por los más alejados puntos de la geografía española, uniendo lo mismo al País vasco que a Andalucía, a Castilla que a Valencia, a Cataluña que a Extremadura.

Sarrailh cubre con sus páginas no sólo los cincuenta años últimos del siglo XVIII, sino que se remonta a los antecedentes históricos, políticos, sociológicos y económicos que explican la mayoría de los fenómenos del tiempo de la Ilustración. Así, habla de la miseria en que viven los jornaleros, de la ex-

plotación de la masa rural a manos del clero y de la corte, de la mala distribución de las tierras y de los distintos sistemas de cultivos que se notan de una región a otra. Recordando a Jovellanos y a Cavanilles, contrapone: "Miseria en Extremadura, pobreza en Aragón, pobreza también en la Mancha y en Castilla, pobreza hasta en ciertas regiones de Valencia y de Andalucía. . . Esta imagen de muerte lenta ¿es acaso la de España en su totalidad? ¿Mienten por ventura los viajeros que describen algunas regiones donde es mucho más grato vivir? Estas regiones existen en efecto: se llaman el País vasco, Asturias, Cataluña, y en ciertas partes la Rioja, Valencia y Aragón. En estas regiones privilegiadas, el trabajo del hombre, al cual se suma frecuentemente el de la mujer, es más intenso y más remunerador".

Uno de los grandes lastres que se oponen al progreso o a la simple mejoría del modo de vida de los campesinos españoles, es El Peso de la Rutina. Cualquier innovación tropieza, a principios del siglo XVIII, con el invariable: "Lo hicieron así mis padres". Cavanilles cuenta a este respecto que en un viaje que realizó por Valencia, pudo observar y deplorar "los procedimientos rutinarios de cultivo". Luego, Jean Sarrailh ilustra: "En Forcall se resisten a podar las moreras, porque, según dicen, 'los hielos destruyen las moreras podadas'. En Morella, las mujeres no quieren servirse del torno de hilar, 'máquina de poco costo y grande utilidad, y prefieren la rueca, porque, con ésta al cinto, buscan conversación y visitas' ".

En esta forma, el autor llega a describir el estado lamentable en que se encuentra la cultura en general así como la situación desastrosa a que se enfrentan las universidades españolas. Sarrailh señala cómo la filosofía del siglo XVIII involucra un nuevo concepto del hombre, afirmando su eminente dignidad e induciendo a la justa meditación al español honrado. "El hombre debe hallarse, razonablemente, en la posibilidad de adquirir conciencia de sus capacidades y de llevarlas a cabo. Es preciso instruirlo, educarlo, transformar su alma de siervo en una alma de ciudadano". Más adelante, observa: "las nuevas teorías literarias y artísticas acaban por seducir a los españoles de buen gusto. . . La columna desnuda reemplaza a la columna barroca; las tres unidades, a los vuelos desordenados de la comedia. La dulzura de las lágrimas aparece en seguida en los dramas burgueses, como la melancolía y el culto recobrado de la mitología, en la poesía sentimental. . . Un género distinto del acostumbrado, una moda menos tiesa y más caprichosa en el vestido, un arte menos solemne de instalar la casa, y mayor sencillez para recibir a los amigos, todo irá imponiéndose poco a poco al español. . . La elegancia debe penetrar en las costumbres, y la educación debe extenderse al mismo tiempo que la instrucción. . . El hombre de mundo sabe admitir la contradicción: no se pone colorado de ira en presencia de una doctrina que le resulta extraña. . . El examen de las ideas debe hacerse con elegancia y cortesía". Sarrailh hace notar que "la minoría selecta española no sigue aferrada a un nacionalismo estrecho y a un quisquilloso narcisismo", pues saben que ya no existe la hegemonía de España sobre Europa. "En el siglo XVIII, España no es la que crea ni la que dirige la gran corriente civilizadora, cuya fuente está en Londres, y luego en París". Mucho hay por aprender, así lo estiman los hombres sobresalientes que se preocupan por el futuro de España, mas, ello no significa que deberá aceptarse con los ojos cerrados todo lo que venga del extranjero. El afán de superación no habrá de permitir, de ninguna manera, que los madrileños se conviertan en parisinos.

En síntesis, lo que se persigue es el equilibrio entre los españoles que

abren los brazos a lo que viene de afuera, sin reparar en su contenido ideológico, y los que, por el contrario, se oponen ciegamente a todo lo que juzgan extranjerizante. De este grupo es Torres Villarroel, quien dice que los españoles "siempre fueron los micos de la especie: todo lo quieren imitar; viven con los ojos antojadizos y los gustos avarientos... califican de mejorías las extravagancias". Sin embargo, de entre las contradicciones y las polémicas va surgiendo el fruto positivo, se empieza a vislumbrar un nuevo espíritu científico con base en los métodos de observación y de experimentación, espíritu que a la vez impone una contundente derrota al principio de autoridad.

En 1725, hombres de la calidad de Feijóo luchan en el campo de las ciencias logrando difundir sus métodos, en aquellos tiempos, resultan grandes victorias asegurar, como lo hizo Feijóo, que "Hay que preferir siempre la experiencia a todo raciocinio", o que "en la medicina todo es experimental". Más tarde, el 25 de agosto de 1801, Sarrailh relata que durante una distribución de premios, Agustín Alcaide, de la Real Academia de Artes de Zaragoza, dijo en su discurso que los sistemas de los más celebres filósofos de la Antigüedad habían sido sustituidos por los de los naturalistas, pudiendo entonces asegurarse que los hombres de 1800 aplaudían de hecho el triunfo de la ciencia.

Jean Sarrailh termina afirmando que "el siglo XVIII tiene derecho a un sitio de honor en la historia de la España liberal. Fue este siglo el que lanzó las grandes ideas de libertad, de justicia social y de fraternidad... Entre los gigantes del XVI y los del XX, hijos de la generación del 98, el siglo de Jovellanos es uno de esos períodos de fervor y de superación en que, sacudiendo yugos seculares, España se esfuerza por salir de su morosa soledad y por seguir el ritmo del mundo".

PAMELA MOORE, *Chocolates for Breakfast*. Edit. Goyanarte, 165 págs., Buenos Aires, Argentina, 1957.

Tan sólo pocos meses después de haber aparecido la primera edición en inglés de esta novela, la casa editorial Goyanarte nos la entrega en español mediante la traducción de Patricio Canto.

La novela fue agotada totalmente por los lectores estadounidenses no obstante que su autora era una desconocida que publicaba entonces su primera obra. Pamela Moore, al momento de publicar *Chocolates for Breakfast*, contaba con dieciocho años, sin embargo, fue la revelación del año.

Ahora bien, al empezar nosotros a leer la novela lo hicimos con cierto prejuicio en contra suya; pensamos que únicamente se trataba de una réplica norteamericana encaminada hacia la novelista francesa Francoise Sagan; recordamos que ésta también se había revelado a los dieciocho años y creímos firmemente que se trataba de una competencia de casas editoriales o de fricciones a causa de un mal entendido nacionalismo.

Mas, al concluir la lectura de *Chocolates for Breakfast*, nuestros prejuicios estaban exterminados, llegando a la conclusión de que la Sagan no tiene nada que hacer frente a la Moore. *Buenos días tristeza* es una novela parisina que no viene a enseñarnos nada nuevo aparte de cierto decadentismo que ya viene siendo común en este tipo de novelas europeas.

En cuanto a *Chocolates for Breakfast*, ha de aceptarse que es una obra bastante descarnada cuya fuerza narrativa consiste en el desmadejamiento de su

cruda temática. Dos personajes mueven toda la acción de la novela; dos personajes adolescentes que lo mismo nos familiarizan con internados como el de Scaisbrooke Hall, donde encontramos por primera vez a las principales protagonistas: Courtney Farrell y Janet Parker, que nos conducen por la fastuosidad oropelesca de ciudades como Hollywood. Por Janet y Courtney nos enteramos de la descomposición social incontrolable que viven los ciudadanos de los Estados Unidos: La prostitución entre chiquillas que apenas pasan de los trece años; la homosexualidad imperante en jóvenes que no llegan a los veinte; el desacato total de las buenas costumbres; el desconocimiento absoluto de la moral, en fin, una vida complicada para cualquier latinoamericano pero que, en el país del norte, parece transcurrir dentro de la mayor normalidad.

Chocolates for Breakfast es una novela bien llevada de principio a fin; sus diálogos están bien construidos. Lo que más conmueve de ella es su crudeza: un realismo sostenido entre la madurez mental y la verdad del tema. A continuación, transcribimos parte de un diálogo que da idea de las relaciones familiares que llevan un padre y una hija, ésta, menor de dieciocho años, cuenta a su amiga de diecisiete:

—Bueno, papá y yo hemos llegado a una especie de acuerdo. Yo no le tengo miedo como mamá. Él sabe que, si alguna vez intenta hacerme daño, lo mataré. Nos respetamos extrañamente. Una vez me abofeteó y yo le tiré con un zapato y lo llamé hijo de puta, y vine aquí, cerré la puerta y no lo dejé entrar. Estaba furioso porque yo había pasado dos noches fuera de casa, en una reunión...

JULIO V. GONZÁLEZ, *Historia Argentina*, Tomo I, Edit. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina, 1957, Colec. Tierra Firme, Núm. 63.

Obra póstuma del autor cuyas páginas y anotaciones respetó íntegramente el Fondo de Cultura Económica, y que son el resultado de estudios acuciosos a fin de lograr una *Historia Argentina* sin disgregaciones. La obra está integrada por cuatro tomos de los cuales se publica ahora el primero.

Julio V. González se refiere aquí a La Era Colonial. Narra las luchas libradas por guaraníes, quichuas y blancos; la formación del gaucho; la explotación inicua del guaraní por parte de los jesuitas; la situación del negro que es considerado siempre inferior al nativo; la adjudicación de las tierras que van adquiriendo valor a los personajes de auténtico linaje, etc.

Expone el mito fabuloso de la riqueza, principal imán de la aventura e incentivo mayor que la aventura misma, causante de una ambición jamás satisfecha y de no pocas muertes. Los conquistadores españoles fundaron la Ciudad de la Plata sin pensar que debido a los ataques de los nativos muy poco habría de durar; perecieron, no sin antes haber intentado sobrevivir en forma infrahumana, como lo demuestran los restos de la flota mendocina, otrora orgullosa. "Schmidel, Villalta y Centenera coinciden en que los españoles llegaron a comerse entre hermanos después de devorar alimañas, zapatos y cadáveres".

Cerca de trescientos sobrevivientes son recogidos por el expedicionario Irala, quien proyectaba ambiciosamente llegar a dominar el Imperio incásico. Irala, sin meditarlo, contribuyó con un acto suyo a la riqueza y a la historia de la Argentina. Preocupado por sus propios proyectos abandonó en determinado

momento un buen número de caballos y algunas piezas de ganado, los cuales se multiplicaron en forma asombrosa y llegaron a adueñarse de la pampa.

González anota que los cuarenta caballos se convirtieron en 80,000 y que el ganado peninsular vuelto "cimarrón" alcanzó la cifra de 6.500,000 cabezas. En 1794 el auge ganadero clamó por el puerto libre; su protesta la considera el autor como un antecedente del grito de libertad, tomando en cuenta que la casta ganadera formaba la burguesía criolla y regía los destinos nacionales.

Otro renglón que preocupa al historiador es el que se refiere a los bienes inmuebles y los colonizadores. Dice que las diferencias surgidas entre éstos al abordar el tema de los derechos de la propiedad, fueron capitalizadas por los "jesuitas que aprovecharon el río revuelto para hacer ganancia de pescadores... montando los más grandes y ricos establecimientos ganaderos" y "que si no se les expulsa... quién sabe cómo se les hubiera podido contrarrestar". Finalmente, el indio y el desconocido traficaron su ganado por dinero o alcohol y fueron esclavizados nuevamente, siendo perseguidos y condenados al trabajo rudo.

EUGENIO CHANG RODRÍGUEZ, *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*, Edic. de Andrea, 436 págs., México, 1957, Colec. Studium, Núm. 18.

Con prólogo adecuado de Germán Arciniegas, Eugenio Chang Rodríguez enfoca a tres figuras de la política peruana a través de sus actuaciones y de sus escritos. Chang hace ver que González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre representan la esencia del espíritu político de su patria en los años posteriores al movimiento de Independencia. En el prólogo, Arciniegas apunta que "el Perú no inventó su guerra de Independencia. Le hicieron esa guerra por una punta los argentinos y por otra los venezolanos". Chang mismo confirma tales palabras al hacernos saber que la masa indígena no comprendía aquella lucha, que su ignorancia los llevaba a creer que se luchaba en favor del general Perú y en contra del general Chile. A excepción de indios como Tupac Amaru y Mateo García que se levantaron contra el coloniaje.

En una primera parte de su libro, Chang Rodríguez traza el panorama histórico-político de la nación; en él habla de los acontecimientos predominantes durante la emancipación, "inconclusa —dice— porque nos liberó de la Corona de España" y no de los oportunistas militares, clérigos y alta burocracia. A la par de estos sectores son pocos los liberales que sobresalen. Chang recuerda a González Vigil y a Flora Tristán. Al primero lo señala como una influencia decisiva en González Prada.

El autor recurre a las biografías para darnos el derrotero político de cada una de las figuras estudiadas. Vemos cómo la personalidad de González Prada influye en Mariátegui, Vallejo, Guillén, Hidalgo y Haya de la Torre; cómo en su anticlericalismo "no le preocuparon las cuestiones de dogma ni de culto, sino las cuestiones de moral"; y cómo en su lucha por la reivindicación del indio dispuso de todos los medios a su alcance, valiéndose del verso y de la prosa para hacer que sus ideas circularan más ampliamente.

De José Carlos Mariátegui, Chang, nos recuerda su penosa formación a causa de su vida paupérrima; su compenetración del socialismo y su lucha de palabra y obra hasta que, en 1924, sin importarle la crítica de amigos y ene-

migos, acepta una beca para residir en Europa. Permanece allí cuatro años poniéndose en contacto directo con la ideología que le interesa, se satura de ella y trata de comprenderla al máximo. A su regreso colabora con las Universidades populares fundadas por Haya de la Torre. Luego, después de ser expulsado del Perú, Leguía, el tirano en turno, suspende su revista *Amauta* debido al arraigo que tenía entre la clase media y el proletariado; por dicha suspensión protestan intelectuales de todas partes: Romain Rolland, Barbusse, Gorki, etc. Chang Rodríguez relata que a la muerte de Mariátegui los comunistas ordenaron llevar a cabo la desintegración del APRA, ya que el mismo Mariátegui, horas antes de expirar, puso la Secretaría del Partido en "manos de Eudocio Rovines, disidente del APRA".

De Haya de la Torre, Chang, declara que es el único que verdaderamente ha sintetizado los ideales de González Prada, y que su vida se encuentra integrada por múltiples destierros y persecuciones, lo que no ha sido obstáculo para trabajar siempre con intensidad y estudiar los problemas sociales y económicos en general. El expositor argumenta que de la forzada meditación en cárceles y destierros nació la Teoría del Espacio-Tiempo-Histórico. Para Chang Rodríguez, Haya de la Torre es la figura más esclarecida de las tres que ocupan el estudio de su libro.

Fundamentalmente, puede asegurarse que la obra de Chang es de gran utilidad para seguir en parte el curso de la historia política del Perú. Entre las fallas notables pueden señalarse dos: la parcialidad del autor que le inclina en forma excesiva hacia el líder aprista Víctor Raúl Haya de la Torre, y su prejuicio anticomunista que a ratos le hace caer en la ceguera restándole lucidez a su propio criterio.

RAIMUNDO LIDA, *Letras hispánicas*. Fondo de Cultura Económica, 346 págs., México, 1958, Colec. Lengua y Estudios Literarios.

El escritor argentino Raimundo Lida reúne en el presente volumen una serie de ensayos, reseñas y apreciaciones críticas que ilustran al lector sobre la obra, el estilo o la filosofía de distintos pensadores. El libro es rico y vario en temas; en él encontramos el comentario a una carta de Gabriela Mistral; el documentado ensayo que estudia los *Cuentos de Rubén Darío;* el sentimiento evocativo hacia la figura de Alejandro Korn; la reflexión sobre el atormentado espíritu de Sören Kierkegaard; pero en todos se demuestra el conocimiento idiomático, la precisión conceptual y el oficio literario que caracteriza a Lida.

Es importante hacer notar que Latinoamérica cuenta con un acervo de páginas capaces de expresar una sólida textura ideológica —en México, Alfonso Reyes y Antonio Caso; en Argentina, Alejandro Korn; en Perú, Mariátegui—, de ahí que sea de suma validez la revisión que realiza Lida de dos grandes pensadores americanos: Korn y Reyes. El primero, filósofo irónico, de vida plena y emprendedora, de prosa aguda y elegante; el segundo, escritor, poeta, filólogo y maestro de la palabra. De Alejandro Korn escribe Lida, a manera de sugerencia para los investigadores: "No prescinda de Korn, en efecto, quien estudia el arte del ensayo en Hispanoamérica, ni deje de leer sus páginas de crítica y polémica quien quiera trazar con justicia el mapa de nuestro mejor humorismo". Del escritor mexicano, apunta: "Inteligencia personalísima, y a la vez muy mexicana, hispana y universal, que 'prend son bien ou elle le

trouvé y que fatalmente lo asimila y lo transforma. La sustanciosa médula de cuantos libros —innumerables— llegan al laboratorio secreto de Alfonso Reyes, está destinada a florecer en páginas de prosa y verso igualmente inconfundibles, igualmente mexicanas, hispánicas, universales".

ALICIA PERALES OJEDA, *Asociaciones literarias mexicanas, siglo XIX*, Edit. Imprenta Universitaria, Centro de Estudios Literarios, 275 págs., México, 1957.

Auspiciada por la Universidad Nacional Autónoma de México y orientada por el escritor José Luis Martínez, Alicia Perales ha logrado un trabajo bastante original y de mucha importancia para la literatura nacional. En el prólogo, a manera de antecedente y para mejor situar su investigación, la autora nos da noticias de agrupaciones similares que funcionaron en España, Francia, Italia, etc.

Mediante este libro nos informamos que durante el siglo pasado funcionaron más de doscientas agrupaciones artístico-culturales en la República Mexicana; de todas ellas sólo subsiste la Academia de la Lengua. Alicia Perales opina que "si se hubieran reunido en un número menor de asociaciones. . . quizás hubiera podido observarse un mayor rendimiento en las labores emprendidas". Luego apunta: "Factor sociológico determinante fue el grupo social que integró aquellos centros", lo cual se explica claramente al enterarnos de que entre los agrupados pasan lista Altamirano, Ignacio Ramírez, Francisco Sosa, Manuel Orozco y Berra, Manuel Payno, Juan de Dios Peza, etc., quienes intervinieron en actos políticos y militares de su época.

La estructuración de aquellas sociedades se determinaba muchas veces por la psicología de sus componentes, a este respecto la autora ilustra sus páginas con no pocas anécdotas de interés biográfico y literario.

Alicia Perales Ojeda sostiene modestamente que su investigación no es exhaustiva ni alcanza profundidad histórica, dejando por lo tanto el camino abierto para futuras investigaciones. Sin embargo, con las detalladas anotaciones cronológicas que acompañan a cada relación de las sociedades literarias, el lector o el estudioso puede formarse una idea del panorama histórico-político-cultural del siglo XIX en México.

Bien ha hecho la Universidad Nacional Autónoma de México al auspiciar un trabajo tan serio y necesario como el llevado a cabo por la capacitada investigadora Alicia Perales Ojeda.

GONZALO AGUIRRE BELTRÁN, *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*, Edit. Fondo de Cultura Económica, 242 págs., México, 1958, Sección de Obras de Antropología.

Los habitantes de *Cuijla* son la resultante del cruce de tres razas: la negra, la blanca y la indígena. No obstante, conservan el color y tratan de diferenciarse hasta donde es posible del blanco y del indígena. Gonzalo Aguirre Beltrán convivió con los habitantes de Cuijla, el cual es un municipio guerrerense colindante con Oaxaca; en él los caracteres prehispánicos desaparecieron cuando los conquistadores se lanzaron a exterminar los núcleos indígenas para formar más libremente sus feudos ganadores.

Aguirre Beltrán muestra por medio de cuadros y cifras la constante desaparición del indígena a causa de su persecución y exterminio; a tal desaparición le llama "genocidio". El indio se acabó al surgir las haciendas; los rudos capataces y mayordomos, los trapicheros, pescadores, arrieros y vaqueros eran negros hostilizando al indígena, lo que no fue un obstáculo para que ambos se mezclaran y dieran el producto híbrido.

Actualmente, en un solo tipo se encuentran rasgos negroides y restos indígenas en aspecto somático y herencia costumbrista. Además hay otras manifestaciones en las cuales se perciben las complejidades resultantes del cruce de las dos razas, manifestaciones como los mitos, las creencias, el principio de autoridad, etc. La amalgama de la religión con trasuntos indígenas, negros y cristianos —describe Aguirre Beltrán— es de tal modo compleja que no logra deslindarse el alcance de cada una.

Hablándonos de la muerte, el antropólogo, nos dice que cuando una persona de la comunidad fallece, es bañada y vestida; el sepelio no es una manifestación de tristeza y menos si se trata de un niño. Si la persona fallecida es mujer virgen, se le viste de novia y se le casa con Cristo. Si es un hombre soltero se le casa simbólicamente con una persona viva.

EDMUNDO O'GORMAN, *La invención de América, El universalismo de la cultura de Occidente,* Edit. Fondo de Cultura Económica, 132 págs., México, 1958, Sección de Obras de Historia.

Este libro es el antecedente de otro donde el autor deberá ampliar la parte que corresponde a la "intervención histórica de América". En el presente se trata de elucidar el ser del Continente en cuanto a lo geográfico sin aislarlo del ser histórico.

Edmundo O'Gorman sostiene que la significación ontológica del acto verificado el 12 de octubre de 1492, es haber dado con "tierras" dotándolas de ser (asiático). Para el Imperio español ese ser era secundario puesto que para él lo que importaba era la posesión de las tierras descubiertas. "Aceptándolo como un hecho indubitable —afirma O'Gorman— sea ese nuestro punto de partida, se pasa de uno al otro ser —al americano— que en ese caso consiste en lo que hemos llamado la invención de América".

En otra parte del libro: *Invención histórica,* el autor señala que ser geográfico y ser histórico se interfieren, es decir, no pueden concebirse totalmente aislados; *"el ser de América es un suceso dependiente de la forma de su aparición...* una posibilidad de sentido dentro de un marco de significación social... *tiene el sentido de su falta de sentido...* América es y al mismo tiempo no es Europa, condición dramática de su existir histórico y clave de su destino".

J. E. CIRLOT, *El arte otro,* Edit. Seix Barral, 133 págs., Barcelona, España, 1957, Colec. Biblioteca Breve, Núm. 120.

Desde el tradicional óleo hasta pedazos de saco, resina, piedrecillas, hilos, etc., sirven a un grupo de artistas que buscan una nueva faceta estética que los lleve a crear el *arte otro*, como lo denomina el autor del presente libro.

Renunciando a la objetividad a que se han afiliado las escuelas conocidas hasta ahora y sus distintas interpretaciones de la naturaleza, el hombre o sus sentimientos llegan a la subjetividad completa, la cual dicen plasmar en su "informismo" absoluto. Breve parte del libro de Cirlot se aventura a explicar esta tendencia en el campo de la escultura.

Dubuffet, Appel, Tobey, Hartung, son correligionarios de Guiette, Salles y Mathieu, quienes han logrado —opina Cirlot— penetrar en toda su plenitud a la "estética 'otra'... en el espacio y en el signo" llegando hasta advertir el dolor que no sentimos ante las reproducciones del libro.

Juan Eduardo Cirlot llama a la nueva tendencia *El arte otro,* pero en realidad esa modalidad es conocida con el nombre de *informalismo,* constituyendo "un puente entre figuración y no figuración, ya que su verdadera función parece ser la de establecer, precisamente, la paradójica identidad formal de lo informe, prescindiendo de si el substrato de esa alteración dramática es una figura de triángulo o de mujer, un concepto o una imitación ilusionista de la 'realidad' ".

Particularmente no estamos de acuerdo con este *arte otro,* aunque sí nos explicamos el entusiasmo que un grupo de artistas, colocados fuera de su tiempo, puede experimentar por esta clase de rompecabezas en un lugar tan apropiado como es la España de Franco.

FRANCISCO LARROYO, *La filosofía americana, su razón y su sinrazón de ser,* Edit. Universidad Nacional Autónoma de México, 319 págs., México, 1958.

Formas y Temas de la Filosofía Americana; Tipos Históricos de Filosofar en América; Precisiones Críticas; La Historiografía Americana; y La Filosofía de la Historia de América, son los subtítulos en que Francisco Larroyo ha dividido el estudio que integra la presente obra.

Auxiliado de una exposición metódica, analítica y consciente, Larroyo enfoca la evolución americana en materia filosófica, aludiendo a las constantes renovaciones originadas en las diversas corrientes de la filosofía europea; "el filósofo —dice Larroyo— trata de contemplar todas las latitudes; aspira a poseer un módulo para juzgar de todas las provincias del cosmos... la más honda y clara visión filosófica histórica de América, será probablemente formulada por un americano, pero la objetividad y exactitud de esta filosófica reflexión tendrá un valor de verdad autónoma y pantónomo".

Por las páginas de este libro desfilan los filósofos más representativos de América y su formación particular, así como su aportación a lo general en forma sintética pero fiel, abarcando hasta la manera expositiva de algunos de ellos, que tanto influye en su propia difusión y comprensión. Entre otros, aparecen: Zum Felde, Vasconcelos, Antonio Caso, José Ferrater Mora, Risiere Frondizi, Miró Quesada, G. Francovich, Franz Tamayo, F. Schuartzmann, Silvio Romero, Barreto, A. Korn, Enrique Molina, Fray Alonso de la Veracruz, etc.

De las conclusiones valiosas y concretas a que llega Larroyo, es la siguiente: "América aún no se ha expresado en forma plena y sin embargo ya se le puede estudiar y proyectar. Constituida por pueblos en formación, es creíble que el punto culminante de su cultura esté en el futuro... apoyada en las conquistas todas de la humanidad... ha de avanzar en su insustituible ruta, reformando sin cesar".

DONALD BAILEY MARSH, *Comercio mundial e inversión internacional,* Edit. Fondo de Cultura Económica, 741 págs., México, 1957, Sección de Obras de Economía.

En 1951, se publicó en inglés la primera edición de esta obra; seis años más tarde, mediante traducción de Raúl Velasco Torrés y Pedro Pagés, se publica la primera edición en español.

Comercio mundial e inversión internacional, asimilable, según el autor, en seis meses de cursos escolares para estudiantes no graduados, se adapta a las necesidades de Estados Unidos y Canadá, siendo interesante para nosotros los hispanoamericanos porque muestra un aspecto que en ocasiones resulta lesivo a la economía latinoamericana, a saber, la inversión extranjera.

La exposición va de lo fácil a lo difícil. Toda su primera parte proporciona no sólo una introducción sino un panorama general de la materia. Sin rodeos enfoca la situación norteamericana en relación con el tema del libro.

Las ofertas y demandas necesarias para establecer positiva o negativamente el comercio internacional, son valoradas, incluyendo la importancia que adquiere la exportación de maquinaria como elemento técnico y el patrón que se acepta actualmente: el oro.

Howard S. Ellis, en el prólogo a *Comercio mundial e inversión internacional,* escribe: "El presente libro introduce un nuevo orden en lo que ya conocemos; amplía un poco más las fronteras de la ciencia en este campo, y nos muestra cómo, en materia de relaciones económicas internacionales, puede hacerse del mundo un lugar mejor para el hombre".

SCHELLING, *Bruno,* Edit. Losada, S.A., 160 págs., Buenos Aires, Argentina, 1957, Colec. Biblioteca Filosófica.

Valiéndose de diálogos entre cuatro personajes, uno de los cuales es *Bruno,* Schelling, "filósofo máximo del romantismo" y uno de los "clásicos de la filosofía", expone ágilmente sus ideas. El conocimiento de este libro en español se debe a la traducción de Hilario R. de Sanz.

Para Schelling, verdad y belleza constituyen unidad en concepto de lo eterno; lo bello es cuando es verdad y viceversa; la belleza y la verdad vienen de lo eterno y van a lo eterno unidas y separadas a la vez. Para el filósofo todo en su oposición forma unidad: lo real y lo ideal, lo finito y lo infinito se unen en la "Idea suprema" que se mantiene siempre igual, "objeto único de cualquier filosofía. . . expresa la inseparabilidad de lo múltiple respecto de lo uno, de la intuición respecto del pensamiento".

La traslación de los planetas es interpretada por Schelling como una manifestación más del símbolo divino, conceptuando ese movimiento continuo como negación de la oposición, es decir, lo finito del tiempo que tarda en recorrer su órbita con lo infinito de la traslación constante.

Finalmente, siempre dentro del juego de sus propias ideas, divide a la filosofía en cuatro tendencias: materialismo, intelectualismo, realismo e idealismo, y tras de examinarlas por boca de sus cuatro personajes, vuelve a integrarlas en su Filosofía de la identidad absoluta, pareciendo así que esas corrientes sólo son disgregaciones de la misma.

GEORGE GAMOW, *En el país de las maravillas*, Edit. Fondo de Cultura Económica, 117 págs., México, 1958, Colec. Breviarios, Núm. 134.

Desde *La investigación del átomo* (Breviario 116) conocemos al señor Tompkins, personaje común y corriente, burócrata de escasa cultura. Ahora, *En el país de las maravillas*, nos lo encontramos como personaje que vive seis sueños, los cuales son producto de los efectos subconscientes que le han causado tres conferencias sobre física nuclear. En esos sueños, algunos de los fenómenos o propiedades naturales de nuestro mundo se han alterado ligeramente, alteración que produce cambios tan intensos que crea otro mundo distinto al que poblamos. Después de los sueños, se reproducen las tres conferencias de estricto contenido científico, a las que el lector llega con el mejor de los ánimos y el interés más despierto.

En uno de los sueños la alteración mencionada permite comprender el hecho de la curvatura del espacio y en consecuencia, la trayectoria siempre curva de los cuerpos. En otro, se contempla el problema de los cuantos descubiertos por Planck y aplicados por Einstein.

En un tercer sueño, al reducir la velocidad de la luz a 15 Kms. por hora, las sensaciones del señor Tompkins son extraordinarias al aplicar la contracción que el movimiento ejerce en los cuerpos.

Después de seguir al señor Tompkins por *el país de las maravillas*, el lector tropieza en el libro con el *Apéndice* que comprende las tres conferencias: La Relatividad del Espacio y el Tiempo; Espacio Curvo y Gravitación; y El Cuanto de Acción.

Como se puede apreciar, el físico George Gamow, de la Universidad de Colorado, intenta ilustrar al hombre de mediana cultura sobre temas referentes a física nuclear, valiéndose para ello del buen humor y de la simplificación de sus conocimientos científicos, a fin de interesarlo en este campo de la ciencia.

JOSÉ GUADALUPE ZUNO, *Don José María Estrada, Padre de la Independencia de la pintura mexicana*, Edit. Instituto Tecnológico de la Universidad de Guadalajara, 65 págs., Jalisco, México, 1957.

Ayudados por veinte reproducciones a color y diecinueve en blanco y negro de Estrada, así como por coterráneos y contemporáneos de éste que se rebelaron a seguir copiando la escuela europea, comprendemos la importancia que en el movimiento pictórico mexicano alcanza José María Estrada.

Ya en otros dos libros —reseñados en números anteriores de Cuadernos Americanos— el infatigable José Guadalupe Zuno nos había hablado algo del Padre de la Independencia de la Pintura Mexicana; en este tercer libro que llega a nuestras manos, en cambio, el crítico jalisciense dedica todas sus páginas a José María Estrada, desentrañando el significado que su pintura tiene en el desarrollo general de nuestra plástica nacional.

Zuno no incluye la biografía del pintor, pero por otra parte, narra desde la época de la Conquista para conformar el marco histórico en que habrá de desenvolverse el arte de Estrada, cuya obra se encuentra demasiado dispersa por haber sido pintor de la burguesía de su tiempo. Algo de dicha obra, durante la segunda decena de este siglo, fue rescatada de los baratillos.

ARMANDO GONZÁLEZ SANTOS, *La agricultura, Estructura y utilización de los recursos,* Edit. Fondo de Cultura Económica, 276 págs., México, 1957.

Atendiendo a la guía de la Dirección de Investigaciones Económicas de la Nacional Financiera, el autor de este trabajo obtuvo, en 1956, el Premio Anual de Economía instituido por el Banco Nacional de México.

Ciento once cuadros, apéndices, gráficas y mapas (con su correspondiente índice) objetivan aún más la investigación que toma en cuenta no sólo el recurso natural, sino la esencia humana en su significado de trabajo para lo positivo y negativo de nuestra riqueza activa o potencial.

Aridez y pendientes proporcionales a nuestro vasto territorio son los enemigos del hombre en su lucha con la naturaleza en muchas partes del país. González Santos traza la siguiente división de zonas: Tropical, Extratropical, Subtropical y Áridas, incluyendo en cada una las subdivisiones pertinentes así como los terrenos que les corresponden, e indicando, por ende, las posibilidades existentes de que con el sistema de riego los terrenos hoy abandonados se vuelvan mañana ricos y prósperos.

Lacras del tiempo colonial mantenidas por la ambición y aceptadas por la ignorancia, son señaladas para evitar más errores que puedan desvirtuar una futura revaloración material y humana a base de conciencia y honradez no sólo de parte de un régimen sino de varios dispuestos a que el financiamiento sea equitativo y certero porque "más de las tres cuartas partes, que habitan en la mitad meridional del país y poseen la mayor parte y los mejores recursos naturales, constituyen una enorme masa de trabajadores poco enérgicos, que son en su mayoría víctimas de la ignorancia y aun de la superstición".

REVISTAS Y OTRAS PUBLICACIONES

AMÉRICA INDÍGENA, Órgano Trimestral del Instituto Indigenista Interamericano, Director: Manuel Gamio, Vol. XVIII, Núm. 1. Enero, 1958, México.

El Instituto Indigenista Interamericano y su órgano trimestral difunden los problemas de las áreas indígenas de Latinoamérica a través de las investigaciones de antropólogos, sociólogos e historiadores.

AMÉRICA INDÍGENA, nos ofrece en el presente número un interesante artículo del antropólogo ecuatoriano Aníbal Buitrón, titulado *Discriminación y transculturación,* en el que analiza la situación racial y social del indio ecuatoriano.

Con verdadero conocimiento de causa, Buitrón, señala los vejámenes padecidos por la población indígena de parte de la *no indígena,* para lo cual cita uno de los muchos casos que ocurren en las sierras ecuatorianas: "un carpintero que ha terminado de hacer algunas camas, mesas y sillas. . . necesita transportar estos muebles para entregarlos a su dueño. . . El problema tiene una fácil solución. El carpintero espera que llegue el domingo. En este día los indios de las parcialidades o comunidades cercanas llegan al pueblo. . . Desde la puerta de su casa y taller el carpintero ve llegar un grupo de indios, se acerca indiferente-

mente a ellos y súbitamente y en pocos segundos les arrebata los sombreros o los ponchos. . . El carpintero tranquilamente regresa a su casa seguido por los indios. . . Les indica que para recobrar sus sombreros o sus ponchos tienen que ir a dejar esos muebles en la vecina ciudad".

El juicio del antropólogo ecuatoriano, después de examinar cuidadosamente el problema, se inclina por admitir la existencia de una discriminación social y no racial, pues "Abusan de él porque se viste y vive como indio, mas no porque se toma en cuenta su raza como diferente o como inferior. No abusan de él por ser indio, sino porque vive y se comporta como tal".

En este número hay trabajos de: Estevão Pinto, Natalicio González, John Paddock, Manuel Gamio y Miguel León Portilla.

REVISTA DE ARTE, Publicación Bimestral editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Director: Enrique Bello, Segunda época, Núm. 8, julio-agosto de 1957, Santiago, Chile.

Es ésta una revista especializada en artes plásticas, de ahí que su contenido traiga siempre reproducciones, comentarios y ensayos críticos sobre la pintura, la escultura y sus representantes. El último número que hemos recibido, se dedica a reseñar el notable acontecimiento de la exposición colectiva "Diez Años de Pintura Italiana", exhibida "en el Museo Nacional de Bellas Artes, durante los meses de junio y julio". Dicha exposición se logró llevar a cabo gracias al esfuerzo de los representantes culturales de Italia en Chile y de la Universidad chilena. "La muestra fue seleccionada, antes de su viaje a América, por la Bienal de Venecia".

En esta visión que la pintura italiana ofrece al mundo, en el lapso comprendido entre 1945-1955, se observa la crisis emocional, la búsqueda plástica, y la confusión estética provocada por los sucesos políticos que desangraron a la patria del Dante, por eso traemos a cuenta el siguiente párrafo que comenta la exposición: "Es natural, por lo tanto, que en 1944-45, la irrupción violenta e imprevista de todo un mundo de experiencias y búsquedas, conocidas sólo de nombre por los jóvenes, provocaron en el mundo artístico italiano, principalmente entre los jóvenes, una media revolución y suscitara entusiasmos a menudo excesivos, polémicas a veces superfluas, movimientos tardíos".

En este número hay trabajos de: Tosi, Semeghini, Carena, Carrá, Casorati, Guidi, Rosai, Campigli, Reggiani, Menzio, Paulucci, Saetti, Cesetti, Cantatore, Santomaso, Córpora, Morlotti, Cassinari, De Pisis, Morandi, Vedova, Birolli, Afro, Mattía Moreni, Guttuso, Giuseppe Cardillo, Giuseppe Marchiori, Marco Valsecchi, Andrew Carnduff Ritchie y Michel Tapie.

ESPIRAL, Revista Mensual de Artes y Letras, Vol. VII, Núm. 69, octubre de 1957, Bogotá, Colombia.

Con su mensaje de cada mes y desde la capital de Colombia, nos llega este número de *Espiral*, variado, selecto y con excelentes colaboraciones y reproducciones que dan una idea de lo que en materia de artes plásticas ahí se realiza. Nos aparece atinada la observación que *Espiral* hace a los pintores y escultores colombianos en cuanto a la temática y esencia plástica de sus obras, pues uno

de los objetivos de la plástica americana deberá ser el destacar lo autóctono y el presentar ante el público nuestra verdadera realidad social. De ahí que sean justas y meditadas las apreciaciones siguientes: "La pintura colombiana ha perdido, desde poco menos de una década, aquella fuerza de conquista de lo autóctono que antes la impulsara con señalado éxito; la pintura que los nuevos pintores están haciendo hoy es de rigurosa técnica y responsabilidad de valores, y asimismo, ya se nota en ella una atmósfera de distinción 'de cosa aparte' de la que con las mismas corrientes plásticas hacen los pintores de hoy europeos. Por esto, es de esperar que de nuevo dominará entre nuestros pintores la vieja máxima de que es necesario partir de lo propio para alcanzar lo universal".

Es interesante el artículo editorial titulado *Necesidad de un panhispanismo literario*, porque en él se pone el acento sobre el enorme problema hispanoamericano del desconocimiento intercontinental de las obras literarias, ya que resulta sumamente difícil la difusión de los libros publicados a causa de la escasez de revistas y de la ceguera y sordera de la crítica ante los nuevos nombres, como enfáticamente lo afirma el editorialista.

El mensaje que lanza la revista colombiana a los escritores de América, debe ser acogido con alegría y adhesión por todos y cada uno de los hombres de pensamiento, porque en él van involucrados los anhelos y necesidades de la intelectualidad hispanoamericana. Por ello, transcribimos algunas de estas hermosas palabras: "El arte y las letras de todos los países de nuestra lengua, tienen o deben perentoriamente tender al abandono de la provincia. Deben de aspirar a una universalidad del idioma. Desde la aldea, residencia del creador, tiene que ascender la obra a la corriente verdadera de nuestro Pan Hispanismo".

En este número hay trabajos de: Carlos López Narváez, Antonio de Undurraga, Fernando Charry Lara, Elías Nandino, Carlos Arturo Truque, Pierre Maville, Julio Berrenechea, I. Gómez Jaramillo, Grau, Obregón, Ramírez, Lucy Tejada, Carlos Correa.

DINÁMICA SOCIAL. Director: Carlos Scorza. Año VIII, Nos. 83-84, noviembre 1957, Buenos Aires, Argentina.

En este número hay trabajos de: Renato Bisignani, Ernesto Navarro, Bruno Iacobella, Julio Icaza Tigerino, Aldo Fratti, Carlos Correa Aorta, Enrique V. Coraminas, Leonardo Castellani, Fermín Chávez, Juan Francisco Giacobbe, Juan O. Ponfarreda, Guillermo Borghini, César Pelazza, Patricio Finnegan, Charles Logan, Henry Richet, Cruz Romero, Juan José Vislatti, Pietro Gerbore, Pierre Daye y Mario Conforti.

FICCIÓN. Revista libro bimestral dirigida por Juan Goyanarte. Núm. 9, septiembre-octubre 1957, Buenos Aires, Argentina.

En este número hay trabajos de: Juan Carlos Ghiano, Vicente Barbieri, Alberto Moravia, Félix Cattegno, J. R. Wilcock, Attilio Dabini, Romualdo Brughetti, Omar del Carlo, Tulio Carella, Estela Canto, Bernardo Canal Feijóo, Carlos Alberto Loprete, F. J. Solero, Celia de Diego, Narciso Pousa, David Martínez, Juan Carlos Zentner, Raúl H. Burzado y Susana I. Thénon.

POR QUÉ. Director: Natalio Kisnerman. Año 1, Núms. 8-9, octubre-noviembre 1957, Santos Lugares, Buenos Aires, Argentina.

En este número hay trabajos de: Héctor o Ciarlo, Lysandro Z. O. de Galtier, Oscar R. Melgar y Héctor Laguna.

REVISTA LITERARIA DE LA SOCIEDAD DE ESCRITORES CHILENOS. Director: Armando Cassigoli. Nueva época, Año I, Núm. 1, septiembre 1957, Santiago de Chile.

En este número hay trabajos de: Manuel Rojas, Eliana Navarro, Alberto Rubio, Luis Oyarzún, Fernando González Urízar, Armando Uribe, Pedro Lastra, Arístides Martínez Ortega, Eliana Albala, Víctor Manuel Reinoso, Carmen Castillo, Nicanor Parra, Ricardo Navia, Daniel Belmar, Luis Enrique Délano, Georgina Durand, Enrique Congrains Martín, Marion Railsback, Isadora Aguirre, Fernando Lamberg, José Luis González, Eugenia Sanhueza, Luis Alberto Heiremans, Luis Cornejo G., R. Azócar, Miguel Arteche y Djadjic-Abinun.

BOLÍVAR. División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional. Director: Roberto Herrera Soto. Vol. X, Entrega 3, Núm. 48, octubre 1957, Bogotá, Colombia.

En este número hay trabajos de: Ernesto Sabato, Lácides Moreno Blanco, Victoria de Caturla Brú, Edoardo Crema, Hugo Salazar Valdés, Vicente Aguilera Cerni, Oscar Echeverri Mejía, Julio Garrido Malaver, Alejandro Álvarez, Carlos Martín, C. Montagutt, Carlos E. Colón, Jorge Castillejo, Rafael Gómez Hoyos, E. Gil Tovar y Alberto Gil Novales.

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. Directores: Gonzalo Restrepo Jaramillo y José Ignacio González. Núm. 130, julio-agosto-septiembre 1957, Medellín, Colombia.

En este número hay trabajos de: Dr. Gonzalo Restrepo Jaramillo, Germán Arciniegas, Paul Simek, Pedro Nel Ospina, G. Jaramillo Madariaga, Horacio Bejarano Díaz, R. Díaz Román, Hernán Poveda Ramos, B. Mantilla Pineda, Rosaura García Tudurí, Rafael Mir, Jean Tournes, Alfonso Francisco Ramírez, y Alfredo Munera Osorio.

MITO. Revista bimestral de cultura. Dirección: Hernando Valencia Goelkel, Pedro Gómez Valderrama, y Eduardo Cote Lamus. Año III, Núm. 15, agosto-septiembre 1957, Bogotá, Colombia.

En este número hay trabajos de: Hernando Téllez, Guillermo de Torre, Ramiro Montoya, Henri Lefebvre, Fernando Charry Lara, Jorge Eliécer Ruiz, Rafael Gómez Picón, Luz Flórez Mejía, Andrés Holguín, Jorge Gaitán Durán, Eduardo Francisco Isaza, y Humberto Salamanca Alba.

MUNDO ESTUDIANTIL. Publicado por la Unión Internacional de Estudiantes. Redactor-jefe: Sudhangsu Chaudhuri, Impreso en Checoeslovaquia.

En este número hay trabajos de: Hájek, Igor Biriúkov, Ilya Ehrenburg, y Elmut Böhm.

REVISTA DE ESTUDIOS POLÍTICOS. Director: Emilio Lamo de Espinosa. Núm. 95, septiembre-octubre 1957, Madrid, España.

En este número hay trabajos de: José Corts Grau, Juan Beneyto, Francisco Luis Borrero, Walter Wefers, Rodrigo Fernández-Carvajal, Andrés Oliva Marra-López, Salustiano del Campo, Camilo Barcia Trelles, Claudio Esteva Fabregats, R. G. Ortega Junge, y P. Ridruejo Alonso, Carlos M. Fernández-Shaw, A. Ceballos, Mario Hernández, Raúl Chávarri, R. Díaz Román, Vintila Horia, Alejandro Muñoz Alonso y Enrique Gómez Arboleya.

PAPELES DE SON ARMADANS. Revista mensual. Director: Camilo José Cela. Año II, Tomo VII, Núm. XX, noviembre 1957, Madrid-Palma de Mallorca, España.

En este número hay trabajos de: Manuel García Blanco, Gabriel Celaya, Clementina Arderin, Camilo José Cela, Juan Grytisolo, F. M. Lorda Alaiz, y Francisco Carrasquer.

LA NUEVA DEMOCRACIA. Revista trimestre publicada por el Comité de Cooperación a la América Latina. Vol. XXXVII, Núm. 4, octubre 1957, Nueva York, Estados Unidos.

En este número hay trabajos de: Juan A. Mackay, Patrick Romanell, Van Wyke Brooks, Juan-Jacobo Bajarlía, Jacques Ellul, Enrique de Gandía, Santiago Soto Fontánez, Pedro Vicente Aja, José G. Antuña, Luis Amador Sánchez, Fermín Estrella Gutiérrez, Antonio de Undurraga, Alfonso Reyes, Guillermo Francovich, Francisco Romero, Leopoldo Zea, Arturo Capdevila, Arturo Torres-Rioseco, Humberto Tejera, J. A. Fránquiz, Augusto Arias, Edgardo Ubaldo Genta, Romualdo Brughetti, Andrés Avelino, y Sergio Bagú.

CUADERNOS del Congreso por la Libertad de la Cultura. Dirección-redacción: Julián Gorkin e Ignacio Iglesias. Núm. 28, enero-febrero 1958, París, Francia.

En este número hay trabajos de: Albert Camus, Jean Block-Michel, Octavio Paz, Raymond Aron, Camilo José Cela, Erico Verissimo, Ricardo Paseyro, Salvador de Madariaga, Jean Desternes, Germán Arciniegas, Daniel Bell, Luis Alberto Sánchez, A. de Onaindia, Francois Bondy, K. A. Jelenski, Georges Limbour, Ignacio Iglesias, Jorge Carrera Andrade, César Alvajar, y Lusi López Álvarez.

ÁBSIDE. Revista de cultura mejicana. Director: Alfonso Junco, XXI, Núm. 4, octubre-diciembre 1957, México.

En este número hay trabajos de: Manuel Antonio Pulido Méndez, José Vasconcelos, Arturo Capdevila, Roberto Cabral del Hoyo, Eduardo Enrique Ríos, José María Peman, Esther M. Allison, Guadalupe Dueñas, María Mercedes Junco de Delmar, Emma Godoy, Joaquín Antonio Peñalosa, Luis Rabasa, Alberto Valenzuela, Aurelio Espinosa Polit, y Oscar Méndez Cervantes.

LA PALABRA Y EL HOMBRE. Revista de la Universidad veracruzana. Director: Sergio Galindo, Núm. 4, octubre-diciembre 1957, Xalapa, Ver., México.

En este número hay trabajos de: Moisés González Navarro, Matthew W. Stirling, Emilio Uranga, Waltrand Hangert, María del Carmen Millán, José Mancisidor, Luisa Josefina Hernández, Jorge López Páez, Rosario Castellanos, Tomás Segovia, Alberto Mendoza Bridat, Marta Moreno Luce, Roberto Bravo Garzón, y Germán Carrera Damas.

ETCAETERA. Director: Adalberto Navarro Sánchez, Tomo VI, Núms. 21-22, enero-junio 1957, Guadalajara, Jal., México.

En este número hay trabajos de: Carlos Pellicer, Roberto Padilla Uribe, María Luisa Hidalgo, Jaime Castiello, José Martínez Sotomayor, Paula Alcocer, Jorge Gutiérrez Álvarez, José Manuel Gutiérrez Mora, Angelus Silesius, y Lic. Aurelio G. Hermosillo Brizuela.

PARALELO. Año II, Núm. 4, enero 1958, Aguascalientes, México.

En este número hay trabajos de: Francisco Díaz de León, Alfredo de Lara Isaacs, Víctor M. Sandoval, y Salvador Gallardo Dávalos.

CANTERA. Revista de cultura. Director: Raúl Arreola Cortés. Tomo I, Núms. 13-14, agosto-septiembre 1957, Morelia, Mich., México.

En este número hay trabajos de: José Luis Farfán, Frank Dauster, Virgilio García Rojas, y Eduardo Pérez Tabasco.

CIENCIA Y CULTURA. Revista de la Universidad Nacional de Zulia. Director: Germán Briceño Ferrigni. Año 2, Núm. 7, julio-agosto-septiembre 1957, Maracaibo, Venezuela.

En este número hay trabajos de: Dr. José Rafael Mendoza, Dr. Ángel F. Brice, Dr. Pedro A. Barboza de la Torre, Dr. José Domingo Leonardi, M. Luzardo Baptista, Juan David García Bacca, Dr. José Antonio Borjas, José Manuel Castañón, César David Rincón, y César Vallejo.

La Universidad de Zulia. Semanario informativo de la Universidad Nacional de Zulia. Director: Dr. Francisco Eugenio Bustamante. Año 2, Núm. 52, Maracaibo, Venezuela.

En este número hay trabajos de: Jesús Morillo González, Vicente Llovera Esiza, Rogelio Yllarramendi, Humberto Arenas Machado, A. Lasala y F. H. Lepp.

Anhembi. Diretor: Paulo Duarte. Ano VIII, Vol. XXIX. Núm. 85, dezembro 1957, Sao Paolo, Brasil.

En este número hay trabajos de: Fredrico Sommer, Manuel Bandeira, Paulo Duarte, Mikhail Petroich, José Aderaldo Castello, Odilón Nogueira de Matos, María Isaura Pereira de Queiroz, Octavio Ianni, José Anthero Pereira Jr., Antonio D'Elia, J. Reis, Jorge Andrade, Ghilherme Figuereido, J. C. Caldera Filho, José da Veiga Oliveira, Armando Ferrari, B. J. Duarte y Marcos Margulies.

Boletín Mineiro de Geografía. Diretor: Elzio Dolabela, Núm. 1, julho 1957, Belo Horizonte, Brasil.

En este número hay trabajos de: Roger Teulieres, Alisson P. Guimaraes, Fausto Teixeira, Tabajara Pedroso, Alberto Vanderley, Elzio Dolabela, y Marcos M. Rubinger.

U. S. S. R. Illustrated monthly published by the Embassy of the U. S. S. R. in the U. S. A. Núm. 14, Washington, U. S. A.

En este número hay trabajos de: Georgi Shukov, Maxim Gorky, Yuri Grafsky, Alexander Deineka, Georgi Yermakov, Elena Doroshinskaya, Husein Aliev, Yakov Mikhailov, Yakov Usherenko, Ilya Korabelnikov, Arkadi Erivansky, y Alexander Serafimovich.

Bulletin Hispanique publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. President: M. Bataillon, Vol. LIX, No. 3, juillet-septembre 1957. Bordeaux, France.

En este número hay trabajos de: P. Fr. Pierre Serouet, Paul-J. Guinard, Georges Demerson, Robert Ricard, J. Krynen, Robert Pageard, Zdĕnek Hampejs, Y. Renovard, Daniel Devoto, B. Pottier, Charles V. Aubrun, C. Combe, J. L. Flecniakoska, y M. Darbord.

Preuves. Directeur: Francois Bondy. Núm. 82, Decembre 1957, Paris, France.

En este número hay trabajos de: Raymond Aron, Italo Calvino, Francois Bondy, K. A. Jelenski, Claude Imbert, Salvador de Madariaga, Gaetano Picon,

Giuliano Rendi, Manuel Ortuno Martínez, Leo Valiani, Denis de Rougemont, Francois Fontaine, Jacques Vernant, Jacques Carat, Annette Vaillant, Septimus, Remy Roure, Ives Levy, Mario Maurin, Thomas Schreiber, René Tavernier, Gilbert Sigaux, Guy le Clecín, Armando Guibert, y Pierre Courthión.

CONVIVIUM. Nuova serie. Direttore: Giovanni Battista Pighi. Anno XXV, settembre-ottobre 1957, Torino, Italia.

En este número hay trabajos de: A. Galletti, G. Devoto, G. B. Pighi, Torquato Barbieri, Alfredo Grilli, L. Spitzer, R. Bertacchini, Marco Bonni, Andrea Ciotti, Mario Saccenti, Giulio Marzot, Paolo Gonelli, Donatella Manganotti, Elio Pasoli, Silvio Paolucci, y Corrado Ross.

LA ROUMANIE NOUVELLE. Bimensuel social et culturel. Directeur: Gheorge Cãlinesco. Xe. année, No. 218, octobre 1957.

En este número hay trabajos de: Scarlat Callimachi, Gabriel Mico, Demostene Botez, C. Darie, Anton Celaru, Cornel Pirvani, Gr. Corpacesco, Ion Ghimessan, Magda Gheorghiu, M. Mihai, Alexandru Cracea, Adrian Frinu, Petru Cristea, Colonel Eugene Bantea, y Raoul Radu.

PROBLEM ECONOMICE. Revista lunarã. Anu x, Núm. 10, octombre 1957, Rumania.

En este número hay trabajos de: V. A. Varga, M. Manesco, A. N. Lavrisev, M. Iarovici et B. Constantin, A. Onulesco, et D. Dimitriu, P. M. Alampiev, G. V. Perov, Gh. Gaston Marino, C. Danciu, O. Snak, M. Dima, Al Zamfir, e I. Blaga.

MIRADOR. Revista de información bibliográfica. Año III, Núm. 6, septiembre-octubre 1957, México.

REVISTA DE ESTADÍSTICA. Secretaría de Economía. Marzo-abril 1957, México.

BOLETÍN INDIGENISTA. Publicación suplementaria de América Indígena. Vol. XVII, Núm. 4, diciembre 1957, México.

SE TERMINO DE IMPRIMIR ESTA
REVISTA EL DIA 6 DEL MES DE
MAYO DE 1958 EN LOS TALLE-
RES DE LA EDITORIAL CVLTVRA,
T. G., S. A., AV. GUATEMALA
NUMERO 96, MEXICO 1, D. F.

SUMARIO

Printed in Mexico